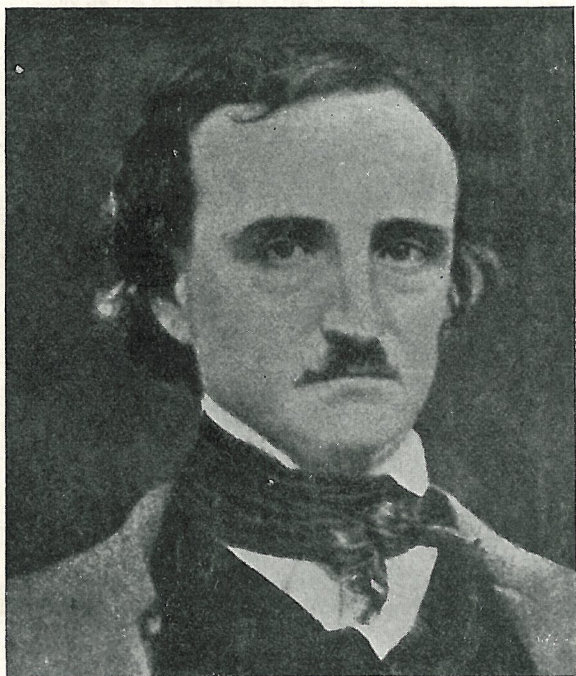
MARIE BONAPARTE

EDGAR POE



EINE PSYCHOANALYTISCHE STUDIE

MIT EINEM VORWORT VON SIGM. FREUD

BAND II

INTERNATIONALER
PSYCHOANALYTISCHER VERLAG IN WIEN

MARIE BONAPARTE

Edgar Poe.

II



INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY

DIE PSYCHOANALYTISCHE HOCHSCHULE IN BERLIN

950 –

MARIE BONAPARTE

EDGAR POE

TEIL II



ELIZABETH POE, geb. ARNOLD
(Nach der Miniatur im Besitz von J. H. Ingram)

EDGAR POE

EINE PSYCHOANALYTISCHE STUDIE

VON

MARIE BONAPARTE

TEIL II

DIE GESCHICHTEN: DER ZYKLUS MUTTER

MIT EINEM TITELPORTRÄT

1934

INTERNATIONALER

PSYCHOANALYTISCHER VERLAG IN WIEN

Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Fritz Lehner

Printed in Austria
Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V

DIE GESCHICHTEN: DER ZYKLUS MUTTER

Wir gehen nun daran, die Geschichten Edgar Poes zu studieren. Die literarischen und künstlerischen Werke der Menschen enthüllen das Intimste ihrer Psyche und sind, wie Freud gezeigt hat, nach Art unserer Träume aufgebaut. Die gleichen Mechanismen, die der Verarbeitung unserer stärksten, wenn auch verborgensten Wünsche — und das sind häufig jene, die unser Bewußtsein am heftigsten zurückweist — im Traum oder im Nachtalp dienen, leiten auch die Arbeit am Kunstwerk. Die Kunstwerke, Wunschphantasien wie die Träume, bilden für ihren Schöpfer — und dann auch für die, die sich an ihnen erfreuen — eine Art Sicherheitsventil gegen den zu starken Druck, den die verdrängten Triebe ausüben. Und wenn Poe nicht die geniale Gabe besessen hätte, seine fürchterlichen Triebe in den Erzählungen zu sublimieren, sie gleichsam in den glänzenden Schleier des Ästhetischen einzuhüllen, so würde er vielleicht manches Jahr seines Lebens im Gefängnis oder Irrenhaus verbracht haben.

*

In dieser Studie folgen wir aber nicht der chronologischen Reihenfolge, in der die Geschichten Poes geschrieben wurden. Die Art, wie die alten und verdrängten Triebe eines Menschen aus dem Unbewußten hervorbrechen und einen Traum oder ein Kunstwerk verursachen, nimmt auf diese Reihenfolge keine Rücksicht. Wir sind daher berechtigt, die Schöpfung des Erzählers nach dem unbewußten Thema, das in ihnen vorherrscht, zu gruppieren; die Umstände des realen Lebens Edgar Poes hatten ja keine andere Aufgabe, als immer wieder jenes Thema zu wecken. Wir werden in jeder Gruppe die typischesten Werke auswählen, um durch sie das Leben des Dichters zu illustrieren.

*

„In den Novellen Poes", schrieb Baudelaire,[1] „gibt es keine Liebe", und er fügt hinzu: „Die Meinung der Frances Osgood, Poe habe die Frauen ritterlich geachtet, wird durch die Tatsache bekräftigt, daß trotz seines wundervollen Talents, Groteskes und Schreckliches darstellen zu können, in seinem ganzen Werk nicht eine einzige Stelle vorkommt, die unzüchtig wäre oder auf sexuellen Genuß anspielt. Die Bilder der Frauen sind sozusagen mit einem Heiligenschein umgeben; sie strahlen im Innern einer übernatürlichen Wolke und sind in der übertreibenden Art eines Bewunderers gemalt." Eines Bewunderers, werden wir hinzufügen, der Angst hat, sich dem zu nähern, was er verehrt, weil er ein schreckliches und gefahrenreiches Mysterium fürchtet.

Mit den Geschichten, in denen jener Frauentypus vorherrscht, der von „einer übernatürlichen Wolke" umgeben ist, wollen wir uns zuerst beschäftigen.

---

1) *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres,* als Vorwort zur Baudelaireschen Übersetzung der *Histoires extraordinaires*: „Dans les Nouvelles de Poe, il n'y a jamais d'amour." Ferner: „Ce qui corrobore l'idée de Mme. Frances Osgood relativement au respect chevaleresque de Poe pour les femmes, c'est que, malgré son prodigieux talent pour le grotesque et l'horrible, il n'y a pas dans tout son œuvre un seul passage qui ait trait à la lubricité ou même aux jouissances sensuelles. Les portraits de femmes sont pour ainsi dire auréolés; ils brillent au sein d'une vapeur surnaturelle et sont peints à la manière emphatique d'un adorateur."

I

DER ZYKLUS DER TOTLEBENDEN MUTTER

BERENICE[2]

Edgar Poe war nach seinem stürmischen Abgang von West Point im März 1831 von Frau Clemm aufgenommen worden. Er fand in diesem Hause seine kleine Cousine Virginia wieder, die damals noch nicht neun Jahre alt war. Wir wissen, welchen Raum in seinem Herzen, seinem Leben und in seinem Werk die Frau einnehmen sollte, welche im Unbewußten des Dichters die kleine Schwester seiner Kindheit und zugleich die gebrechliche, poesieumhauchte und sterbende Mutter war, die seine einzige große Liebe bleiben sollte. Es wird uns daher nicht überraschen, wenn wir sehen, wie unter dem Einfluß der Muse (die Virginia, ohne es zu wissen, gewesen ist) diese erste große Ernte von Erzählungen aufging, die Geschichten des Folio Clubs, zu denen die düstere Berenice gehört.

*

Aegeus, der Besitzer eines alten Schlosses, Sproß eines Geschlechtes von feudalen Hellsehern, vereinigt in sich die einander widersprechenden Kennzeichen verschiedener geistiger Erkrankungen. Zuerst stellt er sich als ein Schizoider vor: „Die Realitäten des Lebens erschienen mir wie Visionen und immer nur wie Visionen, während die wunderlichen Ideen aus Traumlanden nicht nur meinem täglichen Leben Inhalt gaben, sondern ganz und gar zu meinem täglichen Leben selber wurden.“ Dann verrät er einen Zustand von Zwangsgrübeln. Er sondert sich selbst von den gewöhnlichen

---

2) Berenice (*Southern Literary Messenger*, März 1835, 1840; *Broadway Journal*, 1, 14).

Träumen ab, die sich dem Nachsinnen hingeben: „In meinem Fall war es stets ein nichtiger Gegenstand, an den meine Betrachtung sich knüpfte, wenngleich er infolge meines krankhaft intensiven Anschauungsvermögens vielfältige und übertriebene Bedeutsamkeit bekam. Meine Gedanken schweiften nur wenig ab und kehrten stets eigensinnig wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Diese Grübeleien waren niemals angenehm, und wenn sie endeten, so hatte der Gegenstand, von dem sie ausgingen, für mich ein unnatürlich gesteigertes Interesse bekommen, und eben dies war es, was den charakteristischen Zug meines Übels ausmachte." Von der dritten Art geistiger Verwirrung, der er verfallen war und die zu der Untat am Schluß der Erzählung führt, werden wir später zu sprechen haben.

Aegeus, der zweifellos konzentriert und übersteigert mehrere der psychoneurotischen Züge des Menschen, welcher ihn schuf, reproduziert, und an dem sogar die Vorliebe Poes für das Opium geschildert wird,[3] hat ebenso wie der Dichter eine Cousine, die zu Beginn der Geschichte gesund ist, wie es damals auch Virginia noch war. „Ah, leibhaftig steht ihr Bild jetzt vor mir, so wie in jungen Tagen ihrer Leichtherzigkeit und ihres Frohsinns!" Aber das andere, ältere Bild, welches das Herz Poes quälte, das Bild einer Mutter, die er um so inniger liebte, je näher sie dem Tode war, ließ es nicht zu, daß irgendeine der Heldinnen in Poes Erzählungen gesund bleibe. Und schon nach wenigen Zeilen ist alles Mysterium und Schrecken, eine Geschichte, „die verschwiegen werden sollte. Krankheit, verhängnisvolle Krankheit befiel ihren Körper; plötzlich — vor meinen Augen fast — brach die Zerstörung über sie herein, durchdrang ihren Geist, ihr Gebaren, ihren Charakter und vernichtete mit schrecklicher, unheimlicher Gründlichkeit ihr

3) Die Zeile über das Opium ist in den späteren Ausgaben (*Broadway Journal*, Griswold) von Poe gestrichen worden.

ganzes Wesen, ihre ganze Person." So verschmilzt die Persönlichkeit der kleinen Cousine Poes, der Berenice oder Virginia nach und nach mit der seiner geliebten Mutter, welche wie diese beiden an einer Tuberkulose gestorben war, die dem kleinen Edgar ebenso unfaßbar und unverständlich gewesen zu sein schien wie die Krankheit der Berenice dem Aegeus. Und das mußte wohl so sein, denn Edgar konnte nur dort lieben, wo die Schönheit vom Tod berührt wurde. Aegeus gesteht es auch ein: „Sicherlich habe ich sie in den strahlenden Tagen ihrer unvergleichlichen Schönheit nie geliebt... und jetzt, — jetzt schauderte ich bei ihrem Nahen und ich erbleichte bei ihrem Anblick. Aber ich beklagte ihren Verfall bitter, und ich erinnerte mich, daß sie mich seit langem liebte, und so kam es, daß ich in einer schlimmen Stunde von Heirat sprach."

Der Tag, an dem sie Hochzeit halten sollten, kam immer näher; an einem der in jener Gegend lauen Winternachmittage befand sich Aegeus in der Bibliothek seines Schlosses. „Die Erinnerung an die ersten Jahre meines Lebens", hat uns Aegeus schon vorher mitgeteilt, „ist mit jenem Zimmer und seinen Büchern, meinen Büchern... innig verknüpft. Hier starb meine Mutter. Hier wurde ich geboren." Dieser Saal wird, wie das Gehirn des Aegeus oder Edgars, von einem „Erinnern, das sich nicht bannen läßt, einem Erinnern, das einem Schatten gleicht", heimgesucht. Auf solche Weise versteht es Edgar Poe, mit den Ahnungen eines Dichters, von unbewußten Erinnerungen zu sprechen; und wie stellen sich diese unbewußten Erinnerungen für Aegeus dar? „Ich habe", sagt Edgar-Aegeus, „ein Erinnern an luftzarte, an geisterhafte, bedeutsame Augen, an harmonische, doch trauervolle Laute." Man kann die singende Sylphide, die zarte Künstlerin Elizabeth Arnold, nicht subtiler heraufbeschwören. „Ein Erinnern, das sich nicht bannen läßt, ein Erinnern, das einem Schatten

gleich sich nicht von meiner Vernunft loslösen läßt, solang ihr Sonnenlicht bestehen wird."

Es ist daher keineswegs erstaunlich, daß der verlobte Aegeus eines Tages in der Bibliothek seines Schlosses, in der auch seine Mutter starb, sieht, wie dieser Schatten wieder Körper wird — ganz so wie dieser Schatten schon einmal bereit gewesen, in der Cousine Virginia wieder lebendig zu werden, die der Familientuberkulose verfallen war, an der damals Henry unter dem gleichen Dach starb, unter dem auch der Dichter wohnte. Das erschreckende und ersehnte Phantom erscheint. Ganz plötzlich, während Aegeus glaubt, mit seinen Büchern allein zu sein, steht Berenice vor ihm. „Vielleicht war sie seit ihrer Krankheit größer geworden."[3a] Elizabeth Arnold, die zarte Sylphide, hatte es nicht nötig, wenn sie im Gedächtnis ihres Sohnes erscheinen wollte, größer zu sein als ihre Nichte Virginia. Wer unter uns hat nicht beobachtet, um wieviel kleiner in der Wirklichkeit die Maße der Dinge sind, die uns zu der Zeit umgaben, in der wir Kinder waren, und die wir später als Große, Erwachsene wiedersehen! Wir messen alles nach einem Maßstab, der in uns selbst ist, und außerdem vergrößern wir in der Einbildung die Wesen, die uns beherrschen, so wie das Kind das mit den Erwachsenen macht. Haben nicht die Völker häufig den Göttern und Göttinnen, die nichts anderes als in das Unendliche projizierte Väter und Mütter sind, eine übermenschliche, gigantische Gestalt gegeben?

Aegeus betrachtet die entsetzlich abgemagerte Erscheinung, schließlich fallen seine „brennenden Blicke ... auf ihr Antlitz". — „Die Stirn war hoch und sehr bleich und sonderbar starr, und war über den hohen Schläfen von zahllosen Löckchen des einst pechschwarzen Haares beschattet, das jetzt von lebhaftem Gelb war und dessen phantastische Ringel mit der souveränen

3a) Dieser Satz wurde in den letzten Fassungen Poes gestrichen. (Siehe V. E., Bd. 2, S. 314 und 317.)

Melancholie des Antlitzes seltsam kontrastierten. Die Augen waren ohne Leben und ohne Glanz und anscheinend ohne Pupillen; und ich schauderte unwillkürlich vor ihrem glasigen, starren Ausdruck zurück und wandte mich der Betrachtung der dünnen und eingesunkenen Lippen zu. Sie teilten sich zu einem sonderbar bedeutungsvollen Lächeln und enthüllten meinem Blick langsam der veränderten Berenice Z ä h n e."

Wir haben hier ein Porträt vor uns, in dem wir die Züge beider Modelle wiederfinden können. Die hohe bleiche und seltsam sanfte Stirne scheint der Virginia angehört zu haben (siehe das Porträt der Virginia, Bd. I nach S. 240), obwohl auch Elizabeth Arnold eine solche Stirne unter den pechschwarzen Haaren besessen haben dürfte, unter den Haaren, deren „phantastische Ringel mit der souveränen Melancholie des Antlitzes seltsam kontrastierten" (siehe das Bild Elizabeth Arnolds, Titelbild d. Bd.). Schwierig ist nur die Erklärung der Verwandlung des schwarzen Haars in blondes, da sie durch keinerlei klinische Beobachtung autorisiert wird. Dieser Zug hat mich lange gestört, bis mir bei der Lektüre des A l t e n S e e m a n n s von Coleridge in der Beschreibung des Gespensterschiffes, das dem Seemann erscheint und auf dem sich zwei phantastische Figuren, der Tod und das Leben im Tod, befanden, auffiel, wie seltsam dort das L e b e n i m T o d e aussah. Es hatte nämlich Haare von einem phantastischen Gelb,[4]

4) Her lips were red, her looks were free,
Her locks were yellow as gold:
Her skin was as white as leprosy,
The Nightmare Life-in-Death was she,
Who thicks man's blood with cold.

(The Rime of the Ancient Mariner, 3. Teil.)

(Ihre Lippen waren rot, ihr Blick war frei,
Ihre Locken waren gelb wie Gold:
Ihre Haut war so weiß wie aussätzig,
Sie war der Nachtalp Leben-im-Tod,
Der das Blut des Menschen erstarren macht.)

ganz wie die der Berenice. Nun weiß man, wie sehr Poe Coleridge schon seit seiner Jugend verehrte. Es drängte sich mir daher der Gedanke auf, daß die gelben Haare unter dem Einfluß Coleridges zum Symbol für das Leben im Tode wurden, für diesen „Nachtalp, der das Blut des Menschen erstarren macht."

Nun gibt es noch zwei andere Dichtungen Poes, in denen die Haare der Heldinnen gelb (*yellow*) sind, und zwar ganz so wie die der Berenice (*vivid yellow*): die Gedichte Eulalie und Lenore. In Eulalie wird jedoch vom Unglück nur gesprochen, um es zu bannen. In der Lenore aber wird das Gelb der Haare bei der Gelegenheit erwähnt, da Lenore in ihrem Sarg liegt:

„Das Leben noch am gelben Haar
Doch nicht in ihrem Blick —
Noch immerdar im gelben Haar,
Doch Tod in ihrem Blick."[5]

All das scheint mir zu bestätigen, daß das Gelb der Haare für Poe tatsächlich ein Symbol für das Leben im Tod geworden war, für ein Leben, welches das Schicksal aller seiner Heldinnen gewesen, wie das seiner Mutter in den Tiefen seines Unbewußten.

In der ersten Fassung der Berenice hatte sie zuerst goldene Haare (*golden*, nicht *yellow*), und ihre Krankheit verwandelte diese Haare in schwarze, in „Locken, die so schwarz sind wie der Flügel des Raben" (*ringlets now black as the raven's wing*).[6] Man könnte nun annehmen, daß diese Änderung unsere Deduktionen entkräfte. Wir sehen aber ein wenig später, daß das Blond (nicht das Gelb) der Haare bei

5) The life upon her yellow hair but not within her eyes —
The life still there, upon her hair — the death upon her eyes.
(Lenore, V. E., Bd. 7, S. 54.)

6) V. E., Bd. 2, S. 314.

Poe die „Untreue" gegen eine Mutter mit schwarzen Haaren symbolisiert, eine Untreue, die, in der ersten Fassung der Geschichte, sogar beim Körper der blonden Cousine sichtbar wird, ganz so wie sich die schwarzhaarige Ligeia in der blonden Rowena wieder verkörpert. Die Tatsache, daß Poe in der Berenice die Reihenfolge der Faktoren umkehrt und aus den ursprünglich goldenen Haaren der gesunden Berenice die gelben der sterbenden macht, zeigt, wie stark das bei Coleridge gefundene Symbol für das Leben im Tode in seinem Unbewußten herrschen konnte.

Wenn wir nun bei der Beschreibung der „neuen Berenice" zu den Augen übergehen, dann müssen wir erkennen, daß es sich nur um die Augen eines Leichnams handeln kann. Edgar Poe hat vielleicht als Kind die glasigen Augen seiner geliebten und toten Mutter flüchtig gesehen. Bezüglich ihrer Zähne glaube ich nun fast mit Sicherheit behaupten zu können: das Entsetzen, das Aegeus beim Anblick der Zähne packte, hat in dem Entsetzen Edgars seine Wurzel, der am Sterbelager der Elizabeth Arnold stand. Die schmalen Lippen der Schwindsüchtigen legten wohl hier und dort die Zähne frei (wir werden diese Zähne in vielen Geschichten Edgar Poes wiederfinden) und die Beschreibung der Leiche Berenicens in ihrem Sarge, die dann folgt, bestärkt uns in unserer Meinung.

Nachdem Aegeus eine Nacht, einen Tag und wieder eine Nacht in seiner Bibliothek verbracht und das weiße Gespensterbild ihrer Zähne immer vor Augen gehabt hat, tönt ein gellender Schrei, jemand kommt herein und teilt dem Unglücklichen mit, seine Berenice sei gestorben. Er sieht sie in ihrem Sarg wieder, einer ihrer Finger scheint sich zu bewegen, das Band, das die Kinnladen zusammenhält, ist gelockert und alle ihre Zähne scheinen ihn mit grauenhaftem Lächeln anzusehen.

Edgar Poe fand selbst, daß diese Episode der Erzählung in den letzten Fassungen der Berenice unterdrückt werden

müsse; sie reproduzierte vermutlich eine Erinnerung, die für ihn zu wirklich war.

Nun verfällt der Held einer andern Form geistiger Erkrankung: er erleidet einen Anfall von larvierter Epilepsie, die dann, wie es sich gehört, von einer Amnesie verdeckt wird. Diese unwahrscheinliche Verwandlung eines Zwangsschizoiden in einen amnesischen Epileptiker ist bei Edgar Poe wohl irgendwie der Ausdruck der Infantilamnesie, welche die Quelle zuschüttete, aus der jene furchtbare Geschichte hervorgeholt worden war. Der Held folgt einem plötzlichen Zwang, er geht zum Friedhof, öffnet das Grab, in dem seine Berenice ruht, und mit Hilfe des Bestecks, das dem Schloßarzt gehört, reißt er ihre zweiunddreißig Zähne heraus. Durch diesen Überfall erwacht natürlich Berenice, die nur in einem Zustand der Starrsucht war, in einem Leben im Tod, und sie beginnt zu schreien. Man läuft, zu spät, herbei, und Aegeus, der in die verhängnisvolle Bibliothek zurückgekehrt ist, wird dort ganz von Erde beschmutzt und mit Blut bespritzt von einem Diener aufgefunden; man macht ihn auf seine Untat aufmerksam, inzwischen aber fallen die Zähne der Berenice aus der Schachtel und verstreuen sich auf dem Fußboden.

*

Einige Beobachter werden nun sagen, daß bis hierher (wir sind am Schluß der Geschichte angelangt), trotz der Psychoanalyse, absolut nichts Sexuelles in der Geschichte enthalten ist! Der kleine Edgar, das dreijährige Kind, hat in seinem frühen Alter seine geliebte Mutter sterben gesehen; das furchtbare Bild ist in seinem Unbewußten erhalten geblieben und strebt sein ganzes Leben hindurch danach, sich zu reproduzieren und in den künstlerischen Berichten immer wieder gezeichnet zu werden. Diese Erzählungen sind manchmal gewiß sehr erschreckend, aber darin besteht eben die Eigenart des Erzählers.

Eine solche vereinfachte Erklärung gibt uns aber nicht darüber Rechenschaft, warum sich Poe tatsächlich nur zu dieser Art von Geschichten hingezogen gefühlt habe. Warum gerade sie für ihn mit diesem Zauber besetzt waren, kann man bloß verstehen, wenn man den Faktor des Sexualtriebs einführt. Wenn Poe unaufhörlich und mit soviel Lust die Krankheit, den Tod und die Beerdigung seiner Mutter — die übrigens meistens lebend beerdigt wird — reproduziert, so hat das seinen Grund darin, daß seine erwachende Erotik für immer an die Frau fixiert war, die gleichsam mit den Attributen der Krankheit und des Todes geschmückt dalag, eines Todes, an den man im Unbewußten und in der Kindheit nicht glaubt, und der nichts anderes sein kann als eine Reise, von welcher man heimkehren kann.

Die Berenice lehrt aber den Analytiker noch etwas anderes. Die sexuelle Impotenz Poes entstand, wie wir wissen, durch die Fixierung an die Mutter, noch dazu an eine sterbende Mutter, an einen Leichnam; daraus geht die Auflehnung der Psyche Poes gegen die Sexualität im allgemeinen hervor, und darum mußte sie für ihn sadistisch-nekrophil sein. Die Gefahren der Sexualität, die drohende Strafe für denjenigen, der sich der Sexualität hingibt, werden nun in der Berenice in der Angst aufgezeigt, die Aegeus vor ihren Zähnen hat. Man findet tatsächlich bei der Analyse vieler Impotenter — was manchem Leser seltsam vorkommen wird — die mehr oder weniger bewußte Einbildung, daß die Vagina der Frau gezahnt, infolgedessen gefährlich ist, daß sie beißen, verstümmeln kann. Auch im Unbewußten Poes, und das beweisen seine Erzählungen, muß diese Phantasie wirklich wirksam gewesen sein. Mund und Vagina sind im Unbewußten äquivalent, und wenn Aegeus in einem krankhaften Zwang Berenice die Zähne ausreißt, so folgt er zugleich einer Lockung der mütterlichen Vagina und einem Rachegefühl gegen sie, die durch ihre

Gefährlichkeit ihn von jeder Frau wegtrieb. Er führte auf diese Weise an seiner Mutter, die er liebte und zugleich haßte, weil sie die Sexualliebe ihres Kindes zurückgewiesen hatte, eine Strafkastration aus. Diese Strafkastration werden wir in der Schwarzen Katze wiederfinden.

Im imaginären Thema von einer mit Zähnen versehenen und daher gefährlichen Vagina ist übrigens zu gleicher Zeit ein (von oben nach unten) verschobenes Thema enthalten, dessen Transponierung auf tiefe reale Wurzeln hinweist. Man weiß, daß der Säugling, solange er keine Zähne hat, sich damit begnügt, an der mütterlichen Brust zu saugen; sobald er aber Zähne bekommt, versucht er, in die gleiche Brust zu beißen. Das ist die erste Form, die der Aggressionstrieb in jedem von uns annimmt, und mehr als eine Mutter trägt sichtbare Zeichen dieses ersten Aggressionsschubs davon. Abraham[7] hat daher in seiner schönen Arbeit über die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Libido das erste Stadium, durch das sie hindurchgeht, das orale Stadium, in zwei Unterstadien geteilt, die gerade durch das Zahnen voneinander getrennt sind, und das zweite Unterstadium als „kannibalisch" qualifiziert. Das Kind würde demnach tatsächlich versuchen (wenn man es gewähren läßt), an der Brust der Mutter nicht nur zu saugen, sondern sie zu verzehren. Beißt es jedoch zu stark, dann weist sie es mit einem leichten Schlag zurück; später, wenn sich im Kind durch die immer strengeren und zahlreicheren Verbote der Moral (wobei die Erziehung zur Reinlichkeit den ersten Akt darstellt) ein deutliches Gefühl für das, was man nicht machen darf, verstärkt hat, erscheint die Erinnerung, die Phantasie, man habe den mütterlichen Busen gebissen, im Unbewußten wieder, und sie ist rückblickend mit Schuld beladen. Wenn nun das Kind durch die Erfahrung das

7) Karl Abraham, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido. Int. Psychoanalyt. Verlag, 1924.

Gesetz von der Vergeltung kennengelernt hat, das sich auf die Verletzungen der Moral bezieht, ein Gesetz, das übrigens tief im phylogenetischen menschlichen Unbewußten verwurzelt ist, dann fürchtet es, daß sich der Kannibalismus aus Strafe dafür, daß es seine Mutter hat beißen wollen, gerade dadurch, daß es nun von der Mutter gebissen wird, rächen werde.[8]

Es weiß doch, daß der Wunsch, ins Fleisch zu beißen, Fleisch zu fressen, und sei es auch das Fleisch von seinesgleichen, ein im Biologischen tief verwurzelter Wunsch ist. Es schreibt ihn, und nicht ohne Grund, den anderen zu. Verschlingen nicht noch heute australische Völkerschaften ihre Kinder in einer Art von Familienfest?[9] Im Vater scheint sich noch länger als in der Mutter diese grausige Begehrlichkeit erhalten zu haben. Die Mutter versteckt ihren Sohn Zeus vor Chronos, um ihn vor der Gefräßigkeit des Vaters zu schützen. Aber auch die Mutter scheint in vorhistorischen Zeiten gelegentlich solchen Appetit besessen zu haben wie die Kaninchenweibchen manchmal in den Kaninchenställen. In den Mythen und Legenden, in den Kindermärchen sind uns die Spuren jener barbarischen Zeiten in den Gestalten der Menschenfresser und Menschenfresserinnen erhalten geblieben. Die Zähne der Berenice, obwohl sie für das Unbewußte „vaginiert" und „genitalisiert" sind, können ihre Verwandtschaft mit denen der Menschenfresserin nicht verleugnen, die in der Fassung, welche Perrault dem Märchen gibt, Dornröschens Kinder verschlingt.

8) Ich verdanke einer Bemerkung Freuds diesen so interessanten und richtigen Gedanken, der die scheinbar phantastische Idee von einer *vagina dentata* auf eine reale, vom Leben ausgehende Quelle zurückführt.

9) Nach Dr. Géza Róheim, der 1931 aus Australien zurückkam. (Siehe Géza Róheim, Die Psychoanalyse primitiver Kulturen, Imago XVIII, 1932.)

MORELLA[10]

Morella gehört gleichfalls zu den Geschichten des Folio Clubs. Der nicht genannte Held der Geschichte begegnet eines Tages einem jungen Mädchen namens Morella. Seine Seele brennt seit dieser ersten Begegnung für sie in „fremder, entfesselter Glut". „Das war nicht die Flamme des Eros", gesteht er uns selbst, „das war ein seltsam wilder Seelenbrand, und bitter und qualvoll war meinem Geist die wachsende Überzeugung, daß ich das rätselhafte Wesen dieser Gluten auf keine Weise zu ergründen, noch ihr Aufflammen und Niedersinken zu beherrschen vermochte."

Sie heiraten einander, aber der Gatte gesteht uns: „Doch nie sprach ich ein Wort, das Leidenschaft gewesen wäre, dachte nie einen Gedanken, der Liebe bedeutet hätte."

Ein seltsamer Haushalt. Indessen war „Morellas Gelehrsamkeit... unergründlich,... ihre Verstandeskräfte waren gigantisch!" Sie faszinierte ihren Gatten derart, daß er wider Willen ihr Schüler in den mystisch-philosophischen Wissenschaften wurde, in deren Geheimnis sie eingedrungen war. „Und dann — dann, wenn ich, über geächtete, verderbliche Blätter gebeugt, fühlte, wie ein verderblicher Geist sein Feuer in mir entzündete, kam Morella und legte ihre kalte Hand auf meine heiße..." Aber bald wird auch sie von einer seltsamen Krankheit befallen. Sie siecht immer mehr dahin, ihr

---

10) Morella (*Southern Literary Messenger*, April 1835; *Burton's Gentleman's Magazine*, November 1839, 1840; *Broadway Journal*, I, 25).

erschreckter Gatte beginnt immer mehr sie zu hassen. „Ich konnte die Berührung ihrer bleichen Finger nicht ertragen, ich konnte den sanften Klang ihrer tönenden Sprache, den Glanz ihrer melancholischen Augen nicht ertragen." Die Natur ihrer Krankheit liegt viel klarer vor uns als die der Krankheit der Berenice: „Mit der Zeit erschien und blieb auf ihren Wangen eine bedeutungsvolle Röte, und die blauen Adern auf ihrer bleichen hohen Stirn schwollen an." Sie stirbt natürlich an Tuberkulose, ganz wie Elizabeth Arnold. Ihr Gatte wird nun von einem glühenden Verlangen getrieben, sie möge endlich sterben; aber der Tod zögert.

An einem Abend im Herbst stirbt sie endlich, nachdem sie ihrem Gatten in sibyllinischen Worten prophezeit hat, sie werde sterben und doch weiterleben, und er werde sie, die er im Leben verabscheut hat, im Tode lieben. „Und du wirst ... auf Erden schon dein Leichentuch mit dir herumtragen!" Sterbend bringt sie eine Tochter zur Welt.

Die Tochter wächst an Körper und Verstand mit einer unheimlichen Schnelligkeit auf. Mit zehn Jahren hat sie bereits die Gestalt einer Erwachsenen, und das Lächeln in ihren Augen ist identisch mit dem Lächeln der Toten. Der Vater betet sie an, bald aber beginnt er sich vor seiner Liebe zu fürchten. „Und in den Umrissen der hohen Stirn und in den seidigen Locken ihres Haars, in den bleichen Fingern, die aus Gewohnheit mit ihren Locken spielten, und in der klagenden Musik ihrer Stimme und vor allem ... in den Redewendungen der Toten, die von den Lippen der Lebenden und Geliebten flossen", findet der Vater „Nahrung für die aufreibendste Gedankenarbeit und für das rastloseste Entsetzen — für den Wurm, der niemals sterben wollte."

Sein Kind wächst auf. Und wir erfahren, daß es nach zehn Jahren (zwei Lustren) noch keinen Namen erhalten hat. Er rief es nur „mein Kind", „mein Liebling".

Eine mysteriöse Kraft zwingt ihn aber dazu, die verspätete Taufe vornehmen zu lassen. Er ist jedoch unfähig, von vorneherein einen Namen zu wählen, und von einem sinnlosen Zwang getrieben, flüstert er plötzlich dem Priester den Namen der Toten zu: „Morella". In diesem Augenblick wird das Kind von einem krampfartigen Zucken befallen, es erblaßt und fällt vor ihm auf die schwarzen Fließen ... der Familiengruft und sagt: „Hier bin ich!"

Und wie nun der Vater mit seinen eigenen Händen das Kind in der Familiengruft begraben will, bemerkt er, daß von der ersten Morella keine Spur mehr zu finden ist.

*

Das ist im wesentlichen der Inhalt dieser Geschichte. Man kann sich eine deutlichere Beschreibung des Mechanismus, den die Analyse Übertragung nennt, nicht vorstellen. Die Übertragung besteht darin, daß man Regungen, die man einem Wesen gegenüber hegt, auf ein anderes transponiert. Wir übertragen so alle im Lauf des Lebens unsere Gefühle (die Analytiker sagen: unsere Libidobesetzungen) von einem Objekt auf das andere, und dies nach dem Schema, das wir in der ersten Kindheit an unseren Eltern und Erziehern gewonnen haben, also an jenen, denen unsere erste Liebe und unser erster Haß gilt. Unsere ganze spätere Liebe und unser ganzer späterer Haß sind nichts als Übertragungen.

So überträgt der Gatte und Vater der beiden Morella seine Liebe von der einen auf die andere. Man erkennt auch leicht, daß der Held von neuem niemand anderer als Edgar Poe ist und daß dieser in einer kaum verschleierten Form den affektiv besetzten Konflikt beschreibt, in dem er sich damals in seinem eigenen Leben befand.

Als nämlich Poe neben Virginia diese Geschichte schrieb, war sie ungefähr zehn Jahre alt, ganz so wie die zweite

Morella. Und genau in dem Alter der Virginia ist auch Morella mit dem Namen der toten Mutter getauft worden, die sie im übrigen schon durch ihren Wuchs erreicht hatte. Das sind durchsichtige Symbole für einen realen Fall: Virginia war ungefähr zehn Jahre alt, als Poe sie dadurch auszeichnete — wobei wohl Rosalie sich als „Zwischenglied" zwischen sie und die Erinnerung an die Mutter schob —, daß er auf sie die Gefühle für die Mutter übertrug.

Eine solche Übertragung geht aber nicht ohne Untreue in der Treue vor sich, und eine düstere Strafandrohung schwebt seit damals durch den Willen der Toten über dem Vater, der sein Kind zu sehr liebt. Er muß wider Willen und trotz der neuen Liebe der Toten treu bleiben. Sie hat es ihm vorausgesagt: „Und du wirst ... auf Erden schon dein Leichentuch mit dir herumtragen", Worte, die ebensogut Elizabeth Arnold ihrem Edgar hätte sagen können, der durch sie zu ewiger Trauer verurteilt worden war. „... Deine Tage werden Tage der Sorge sein ... und die Freude erblüht nicht zweimal im Leben." Welche Freude erlebte denn der Gatte neben seiner Frau? Er liebte nicht, wie sonst Gatten lieben — welcher Held Poes, und das ist immer Poe selbst, konnte das? —, aber er war fasziniert von der „gigantischen" Macht ihres Geistes. So wird das Band heraufbeschworen, das schon einmal die Mutter an ihr kleines Kind geknüpft hatte, und es wird gezeigt, wie er von der Frau abhängig ist, von der er die verbotenen, „verfluchten" Wissenschaften — gewiß die der Sexualität — lernen wollte. Aber die Inzestschranke, die ein Aufblühen der Sexualität zwischen Mutter und Kind untersagt, verursachte, daß der Gatte ebenso seine Frau haßte, wie ehemals das Kind seine Mutter gehaßt hat, und daß „sich der Genuß plötzlich in Schrecken verwandelte". So verwandelte sich die unbefriedigte Libido Poes, welcher der normale Weg zur Befriedigung versperrt war, in jene Angst, die uns durch seine Ge-

schichten bewiesen wird, in denen das Ideal des Schönen zum Ideal des „Scheußlichen“ wurde.

Daher ist es nicht nur eine gewöhnliche Strafe, die ihm von der Toten auferlegt wurde, daß sie sich ihrem Liebhaber ein zweitesmal in der plötzlich sterbenden zweiten Morella entzog. Denn hier spielt für den Helden auch der düstere Genuß mit, den Leichnam, an den seine Liebe fixiert war, wiederzufinden. Und dabei entdecken wir wieder den Wiederholungszwang, der unser Triebleben beherrscht, und der uns zwingt, unter stets gleichen Formen, woraus immer auch die Materie bestehen mag, die gleichen Erregungen zu suchen. Da für Edgar Poe die Liebe in seiner Kindheit außerdem das Antlitz des Todes angenommen hatte, mußte zur Erfüllung seines Glücks, nach dem Beispiel der Elizabeth Arnold, die zweite Morella ebenso sterben, wie einige Jahre später auch die kleine Virginia starb.

*

Bevor ich nun diese düstere Revue der Heldinnen Poes fortsetze, muß ich mich wegen der Monotonie des Themas entschuldigen. Immer wieder zeigt sich das gleiche manifeste Bild: Die Idealgestalt einer Frau siecht dahin, stirbt, ist aber nicht wirklich tot und lebt weiter in übernatürlichem Glanz, faulig und ätherisch zugleich. Es ist auch immer wieder das gleiche latente Thema: die Agonie und der Tod der jungen Schauspielerin Elizabeth Arnold, die sich Jahre nachher in dem Tod und der Agonie der kleinen Virginia wiederholen sollten. Fünf oder sechs Geschichten hindurch wird man nicht viel anderes finden können. Und es ist daher leicht möglich, daß sich des Lesers das Gefühl der Ermüdung bemächtigt.

Ich kann ihm aber diesen Überdruß nicht ersparen. Gerade diese Monotonie, die ewigwährende Wiederholung ist nämlich der Ausdruck für die psychische Struktur Poes. Da sie sich

ihm aufdrängte, haben wir kein Recht, uns ihr zu entziehen, und aus unserer Analyse den einen oder andern dieser Teile auszulassen, durch welche die tot-lebende Mutter immer wieder hindurchgeht. Besser als irgendein isoliertes Beispiel erlaubt es uns die Monotonie des Themas sowie die Art, wie diese sich ausdrückt, zu ermessen, wie drückend der Wiederholungszwang empfunden werden mußte, der das Leben, die Seele und das Werk Poes beherrschte.

LIGEIA[11]

Ligeia, eine zweite Geschichte einer Übertragung, wurde von Poe allen seinen Prosaerzählungen vorgezogen.[12] Und mit Recht, wenn man bedenkt, in welch subtiler Form in Ligeia der Zentralkomplex des Dichters vorgeführt wird.

Ligeia ist eine Frau, die ebenso außergewöhnlich durch ihre Schönheit ist wie durch ihren Charakter, durch ihren Geist und ihr Wissen. Der Held begegnet ihr ein erstes Mal, sagt er, ohne aber dessen ganz sicher zu sein, „in einer altertümlichen Stadt am Rhein". Die ganze Geschichte spielt sich übrigens in Europa ab, in düsteren und aus dem Mittelalter geholten Dekorationen; in solchen Dekorationen gehen auch die Ereignisse in Morella und Berenice vor sich, und in ihnen erleben wir das Drama des Hauses Usher. Diese Dekoration wird wohl eine Erinnerung an den Aufenthalt des kleinen Edgar in Alt-England gewesen sein, wo er die Luft vergangener Jahrhunderte in der Atmosphäre seiner zweiten Mutter, der Frances Allan, unter gotischen Bogen und in den jahrhundertealten Parkanlagen atmete.

In Wirklichkeit aber weiß der Held nicht mehr genau, in welcher Stadt oder an welchem Ort des alten Europa er mit Ligeia zusammengetroffen ist. Er kennt nicht einmal ihren Familiennamen, den *paternal name* dieser einzigen und hochstehenden Frau, die, wie er sagt, „seine Freundin und

---

11) Ligeia (*The American Museum*, September 1838, 1840; *Broadway Journal*, II, 12).

12) „... *Ligeia, which is undoubtedly the best story I have written.*" „... Ligeia, zweifellos die beste Geschichte ist, die ich geschrieben habe." (Poe an Duyckinck, 8. Januar 1846, V. E., Bd. 17, S. 227.)

Verlobte, die Gefährtin seiner Studien und schließlich das Weib seines Herzens" wurde. Ihre Herkunft blieb ihm unbekannt. Sie kam und leitete sein Leben, das ist alles, was er weiß.

„Immerhin hat mich wenigstens in einem Punkt meine Erinnerung nicht verlassen: die Persönlichkeit Ligeias steht mir heute noch klar vor Augen." Geben wir nun sehr acht, damit wir sehen, ob die folgende Beschreibung unsere Vermutungen bestätigen wird. „Sie war von hoher, schlanker Gestalt, in ihren letzten Tagen sogar sehr abgemagert.[13] Vergebliches Bemühen wäre es, wenn ich eine Beschreibung der Erhabenheit, der würdevollen Gelassenheit ihres Wesens und der unverständlichen Leichtigkeit[13] und Elastizität ihres Schreitens versuchen wollte." Das erinnert wieder auf das nachdrücklichste an die schwerelose Tänzerin, an die lungenkranke Sylphide, die Elizabeth Arnold einmal gewesen. Aber hören wir dem Helden weiter zu: „War sie in mein Arbeitszimmer gekommen, so bemerkte ich ihre Anwesenheit nicht eher, als bis ich den lieben Wohlklang ihrer sanften und tiefen Stimme vernahm, oder ihre marmorweiße Hand auf meiner Schulter fühlte." Wir finden hier die tiefe Stimme und die Marmorhand der Morella wieder, die einem gemeinsamen Modell gehört zu haben scheinen; und wir erinnern uns auch an die eisige Hand, die in jenen Nächten auf dem Antlitz Poes ruhte, als der Jüngling vom Alp heimgesucht war.[14]

„Kein Weib auf Erden trug solche Schönheit im Antlitz wie sie! Strahlend schön war sie, wie die Erscheinung eines Opiumtraumes, wie eine göttliche, beseligende Vision ...",

und hier bitten wir den Leser, das Buch nochmals auf der Seite aufzuschlagen, auf der sich die Beschreibung des Porträts der

13) Die Hervorhebungen sind von mir.
14) Siehe Bd. I, S. 43.

Elizabeth Arnold befindet,[15] und dieses Bild mit dem zu vergleichen, das der Held von Ligeia zeichnet, und dabei die unvermeidliche Idealisierung zu beachten:

„Doch waren ihre Züge keineswegs von jener Regelmäßigkeit, wie die klassischen Bildwerke des Heidentums sie aufweisen und die man mit Unrecht so übertrieben bewundert. ‚Es gibt keine auserlesene Schönheit', sagt Bacon Lord Verulam an der Stelle, wo er von allen Formen und Arten der Schönheit spricht, ‚ohne eine gewisse Seltsamkeit in der Proportion.' Aber wenn ich auch sah, daß die Züge Ligeias nicht von klassischer Regelmäßigkeit waren, wenn ich auch feststellte, daß ihre Schönheit in der Tat auserlesen war, und fühlte, daß viel Seltsamkeit in ihren Zügen lag, so habe ich doch vergebens versucht, dieser Unregelmäßigkeit auf die Spur zu kommen und meine Feststellung des Seltsamen zu begründen. Ich prüfte die Kontur der hohen und bleichen Stirn — sie war fehlerlos. Wie kalt klingt doch dies Wort für eine so göttliche Majestät, für die wie reinstes Elfenbein schimmernde Haut, die gebieterische Breite und ruhevolle Harmonie dieser Stirn, die sanfte Erhöhung über den Schläfen,[16] die eine üppige Fülle rabenschwarzer glänzender, natürlich gelockter Haare umschmiegte — Locken, die das homerische Epitheton ‚hyazinthen'[16] so wunderbar erfüllten. Ich prüfte die feinen Linien der Nase, nirgends anders als auf den zierlichen hebräischen Medaillons[16] hatte ich ebenso vollkommen Schönes gesehen; nur dort hatte ich eine gleich wundervolle Zartheit und dieselbe kaum wahrnehmbare Neigung zu sanfter Krümmung, dieselben harmonisch geschweiften Nasenflügel, die einen freien Geist verrieten, gefunden. Ich betrachtete den süßen Mund. Hier feierten alle Himmelswonnen ihr triumphierendes Fest: dieser entzückende Schwung der kurzen Oberlippe, diese weiche, wollüstige Ruhe der Unterlippe, diese tändelnden Grübchen, diese lockende Farbe, die schimmernden Zähne, die jeden Strahl des heiligen Lichtes widerspiegelten, mit dem ihr heiteres und ruhevolles und gleichwohl frohlockendes Lächeln sie blendend schmückte. Ich prüfte die Form des Kinns und fand auch hier in seiner sanften Breite[16] Majestät, Fülle und

15) Siehe Bd. I nach S. 16.
16) Ich unterstreiche!

griechischen Geist, fand die Kontur, die der Gott Apoll dem Kleomenes, dem Sohn des Atheners, im Traum nur enthüllte; und dann vertiefte ich mich in Ligeias große Augen."[17]

Ich habe jene Stellen des Berichtes, die am deutlichsten dem Medaillon der Elizabeth Arnold zu entsprechen scheinen, durch Sperrdruck hervorgehoben. Es ist dabei überaus bezeichnend, daß sogar das Wort Medaillon sich in die Beschreibung eingeschlichen hat, die Poe von Ligeia machte. Erinnern wir uns daran, daß das einzige Bild, welches der Dichter von seiner Mutter besaß, gerade jenes Medaillon war, von dem wir gesprochen haben. Und nun, nach der sanften Erhöhung über den Schläfen, dem natürlich gelockten schwarzen Haar und der sanften Breite des Kinns geht Poe zur Beschreibung der großen Augen Ligeias über, die womöglich noch beziehungsvoller für den ist, der das Medaillon der Elizabeth Arnold vor sich hat.

„Für Augen finden wir im fernen Altertum kein Vorbild. Es mochte sein, daß eben hier — in den Augen meiner Geliebten — das Geheimnis lag, von dem Lord Verulam spricht. Sie schienen mir weit größer als sonst die Augen unserer Rasse. Sie waren üppiger als selbst die üppigsten Augen der Gazellen vom Stamme des Tales Nourjahad. Doch geschah es nur zu Zeiten, in Augenblicken tiefster Erregung, daß diese ‚Seltsamkeit', von der ich vorhin sprach, deutlich wahrnehmbar bei ihr wurde. Und in solchen Augenblicken war Ligeias Schönheit — vielleicht kam es auch nur meiner erglühten Phantasie so vor — die Schönheit von überirdischen und unirdischen Wesen, die Schönheit der sagenhaften Huri der Türken. Von strahlendstem Schwarz waren ihre Pupillen und waren tiefbeschattet von sehr langen, jettschwarzen Wimpern. Die Brauen, deren Linien kaum merklich unregelmäßig waren,[18] hatten die gleiche Farbe. Die Seltsamkeit aber, die ich in den Augen fand, lag nicht in Form, Farbe oder Glanz, sie muß wohl in ihrem Ausdruck gelegen haben. Ach,

17) Ich unterstreiche!
18) Ebenso.

bedeutungsloses Wort! Leeres Wort, hinter dessen bloßem Klang wir uns mit unserer Unkenntnis alles Geistigen verschanzen! Der Ausdruck von Ligeias Augen!... Wie viele Stunden habe ich ihm nachgesonnen! Wie habe ich eine ganze Mittsommernacht lang gerungen, ihn zu ergründen! Was war es, dies Etwas, das tief in den Pupillen meiner Geliebten verborgen lag, das unergründlicher war als die Quellen des Demokritos? Was war es? Ich war wie besessen von dem Verlangen, es zu entdecken. Diese Augen! Diese großen, diese schimmernden, diese göttlichen Augen! Sie wurden für mich die Zwillingssterne der Leda, und ich war ihr andächtigster Astrologe."

Mit solch leidenschaftlicher Glut sprach Edgar Poe, ohne um die tiefere Ursache seiner Leidenschaft zu wissen, von den Augen der Mutter, die für immerwährende Zeiten in seinem unbewußten Gedächtnis lebendig waren. Wir wissen, daß Poe selbst gesagt hat,[19] die Ligeia sei im Gefolge eines Traumes empfangen worden, in dem Augen erschienen waren, nichts als seltsam faszinierende Augen. Aus der Tiefe seines eigenen Wesens heraus behexte ihn die Mutter seiner Kindheit weiter.

Aber durch die Infantilamnesie waren diese Augen so lange verdeckt gewesen, daß Poe sie nicht erkannte. Trotzdem ahnte etwas in ihm, daß eine reale Erinnerung dahinterstecken müsse, und darum setzt der Liebhaber Ligeias so fort:

„Es gibt in der Psychologie viele unlösbare Rätsel, das unheimlichste aber und aufregendste von allen erschien mir stets die Tatsache — die übrigens von den Psychologen kaum je erwähnt worden ist —, daß wir oft, wenn wir etwas längst Vergessenes wieder in unser Gedächtnis zurückrufen wollen, bis an die Schwelle des Erinnerns gelangen, ohne doch das, was sozusagen schon vor uns steht, wirklich festhalten zu können. Und wie oft, wenn ich den Augen Ligeias nachsann, fühlte ich mich der vollen Aufklärung über die volle Bedeutung ihres Ausdrucks ganz nahe: ich fühlte, diese Aufklärung war da — gleich, gleich würde ich sie erfassen — und da entschwebte sie wieder, noch ehe ich sie hatte festhalten können."

19) Siehe Bd. I, S. 224, Fußnote 131.

Edgar Poe wußte nicht, daß das was er suchte, nicht etwa „die volle Bedeutung ihres Ausdrucks", des Ausdrucks der Augen Ligeias war. Er suchte etwas anderes: er wollte wissen, sich erinnern, identifizieren, welcher Frau diese Augen gehört haben. Aber der psychische Akzent war, nach den Mechanismen, die der neurotischen Rückkehr des Verdrängten zugehören und die vom Ganzen aufs Detail ablenken, auf eine andere Sache verschoben worden, er versuchte nur mehr, den Ausdruck zu erkennen. Es war ihm durch eine vorgesetzte Moralinstanz verboten, die Erinnerung an sein inzestuöses, sadistisches, nekrophiles Verlangen nach der Mutter seiner Kindheit wiederzufinden, und darum konnte er, selbst an der Schwelle der Erinnerung, nicht zu der Erinnerung selbst gelangen.

Immer neue Verschiebungen folgen einander; sie sind dazu bestimmt, den Suchenden von dem Objekt, das er sucht, weit wegzulocken.

„O sonderbares, o sonderbarstes Mysterium! — und ich fand in den gewöhnlichsten Dingen von der Welt eine Reihe von Analogien zu diesem Ausdruck. Ich will damit sagen: nachdem Ligeias eigenartige Schönheit mir bewußt geworden war und nun im Altarschrein meines Herzens ruhte, lösten viele Erscheinungen der realen Welt dasselbe Empfinden in mir aus wie der Blick aus Ligeias großen, leuchtenden Augen. Trotzdem aber wollte es mir nicht gelingen, dies Empfinden zu ergründen oder zu zergliedern; auch überkam es mich stets in der gleichen Stärke. Um mich näher zu erklären: jenes Gefühl erfüllte mich zum Beispiel beim Anblick einer schnell emporschießenden Weinrebe, bei der Betrachtung eines Nachtfalters, einer Schmetterlingspuppe, eines eilig strömenden Wasserlaufs. Ich habe es im Ozean gefunden und beim Fallen eines Meteors, sogar im Blick ungewöhnlich alter Leute. Und es gibt am Firmament ein paar Sterne, vor allem ein Doppelgestirn sechster Größe nahe beim großen Stern der Leier, bei deren Betrachtung durch das Teleskop ich mich des nämlichen Gefühls nicht erwehren konnte. Gewisse Töne von Saiteninstrumenten und bestimmte Stellen in Büchern durchschauerten mich in ähnlicher Art.

Unter zahllosen anderen Beispielen erinnere ich mich besonde eines Ausspruchs, den ich bei Joseph Glanvill fand, und der – vielleicht nur wegen seiner Wunderlichkeit — immer wieder dies Stimmung in mir erweckte: ‚Und es liegt darin der Wille, de nicht stirbt. Und wer kennt die Geheimnisse des Willens und sein Gewalt? Denn Gott ist nichts anderes als ein großer Wille, de mit der ihm eigenen Kraft alle Dinge durchdringt. Der Mensc überliefert sich den Engeln oder dem Nichts einzig durch di Schwäche seines schlaffen Willens.'"

Wir werden noch bei anderen Gelegenheiten daran erinnern daß die *Schönheit der Mutter* auf die ganze Natu *verschoben* werden kann, auf den Weinstock (der den Alkohol hervorbrachte, den Poe so liebte), auf den Stern über dem Ozean, dem Meer, diesem ewigen Muttersymbol.

Der Ursprung des Gefühls für das Schöne stand bei Poe in direktem Zusammenhang mit seinem Mutterkomplex; seine Mutter, die zarte Künstlerin, mußte für ihn zum Urbild aller Schönheit werden, und darum erklärte er, eine schöne tote Frau sei der Gipfel der Poesie,[20] und darum war er auch so wütend gegen alle Menschen, welche die Kunst und die Schönheit herabsetzten oder nicht anerkannten. Sein Verhalten besaß eben eine tief hinabreichende reale, in sein Leben verpflanzte Wurzel, die sich zu unterst in seinem Triebleben festgesetzt hatte.

Was soll man aber von dem Zitat aus Glanvill halten, das Poe seiner Geschichte auch schon als Motto vorangesetzt hat? Diese Stelle, sagt uns der Analytiker, enthält eine Wunschphantasie: das Waisenkind, das von seiner sterbenden Mutter verlassen wurde, schreibt ihr einen übermächtigen Willen zu, d. h. eine so große Liebe, daß sie den Tod besiegen und wieder zu ihm zurückkehren kann. Das ist auch der unbewußte

20) *The Philosophy of Composition.* Siehe Bd. I, S. 80.

zentrale Wunsch, der den Antrieb zur Geschichte von der Ligeia bildet.

Kehren wir jedoch zur Gelehrsamkeit der Ligeia zurück. Der Held hat diese Frau (wie das Kind die Mutter) nicht nur ohne das geringste Zutun gefunden, ohne daß er weiß, woher sie kommt, ohne ihren Familiennamen, *her paternal name*, zu kennen (was auch ein Versuch sein kann, den väterlichen Rivalen in einer Wunschphantasie zu unterdrücken), sie hat auch ganz wie Morella dieses Attribut der Mutter an sich: allwissend zu sein. Diese Allwissenheit kann eine unbewußte Erinnerung an die kleine Schauspielerin darstellen, die deklamieren, tanzen und singen konnte und von ihrem kleinen Kind auf der Bühne bewundert wurde; diese Fähigkeit der Morellas, der Ligeias symbolisiert jedoch wahrscheinlich (wie wir schon gezeigt haben) vor allem die Allwissenheit der Mutter in sexueller Beziehung. Nach der Meinung jedes kleinen für seine Mutter auf infantile Weise schwärmenden Sohnes führt sie ihn in die Materie Liebkosung ebenso ein wie in das Gebiet des Wissens um unbekannte und „verbotene" Dinge. Der kleine, wahrscheinlich frühreife Edgar verlor die Mutter, als er drei Jahre alt war, in dem Alter also, in dem bei ihm die Periode der infantilen Sexualforschung eingesetzt hatte; und die allwissenden „einführenden" Frauen seiner Geschichten werden zweifellos durch die Erinnerung an eine zu früh verlorengegangene, erträumte „Einführende" heraufgeholt, durch die Sehnsucht nach einer Frau, die er trotz der reinen Zärtlichkeit, mit welcher Frances Allan ihn betreute, seine ganze Kindheit und später ein ganzes Leben hindurch unbewußt beklagen sollte. Daher sagt der Gatte der Ligeia:

„... ihre Kenntnisse waren unermeßlich, für eine Frau ganz unerhört... Doch war ich mir ihrer unendlichen Überlegenheit bewußt, um mich mit kindlichem Vertrauen ihrer Führung durch die chaotische Welt metaphysischer Probleme, mit denen ich mich

während der ersten Jahre unserer Ehe eifrigst beschäftigte, zu überlassen. Mit welch ungeheurem Triumph — mit welch lebhaftem Entzücken —, mit welch himmlischer Hoffnung konnte ich, wenn sie in diesem so unbekannten, so wenig gepflegten Studium sich helfend zu mir neigte, fühlen, wie vor mir der herrlichste Ausblick sich öffnete und ein in die glänzenden Höhen führender, langer, köstlicher und noch ganz unbetretener Pfad sichtbar wurde, auf den ich wohl endlich empor ans Ziel einer Weisheit gelangen durfte, die zu göttlich erhaben ist, um nicht verboten zu sein!"

Und diese verbotene Weisheit bleibt dem Gatten der Ligeia tatsächlich ebenso versagt, wie sie Edgar Poe versagt bleiben sollte. Ligeia erkrankt, noch bevor sie ihren Gatten zum gefürchteten Ziel geführt hat, ganz so wie Elizabeth erkrankt und gestorben war, noch bevor sie ihren Sohn Edgar in die „verbotenen Dinge" einführen konnte. Nach dem Beispiel vieler Impotenter bleibt er dann an die verlorene Mutter fixiert, er kann durch keine andere Frau in die Sexualität eingeführt werden. „Ohne Ligeia war ich nichts als ein im Dunklen tastendes Kind."

Zu Ligeia findet inzwischen der Tod seinen Weg auf die gleiche Art, auf die er früher einmal zu der kleinen Schauspielerin gelangt war. „Die seltsamen Augen strahlten in übernatürlichen Flammen" — war die Seltsamkeit dieser großen Augen nicht der Abglanz des Fiebers, den er schon an den großen mütterlichen Augen hatte sehen können? — „die bleichen Hände wurden wachsfarben wie bei einem Toten, und die blauen Adern auf der hohen Stirn hoben sich und pochten ungestüm bei der geringsten Aufregung. Ich sah, daß sie sterben mußte ..."

Der Kampf der Sterbenden mit dem Tod beginnt. „Die unheimliche Gewalt, mit der sie nur leben — nur leben —, nichts als leben —" wollte, erschreckt ihren Gatten. Dieses Verlangen nach Leben steckt aus Liebe zu ihm in ihr, es kommt aus der Angst, ihn verlassen zu müssen. „Aber erst in ihrem Sterben erhielt ich von der wahren Kraft ihrer Liebe den vollen

Eindruck. Lange Stunden hielt sie meine Hand und schüttete vor mir das Überfluten eines Herzens aus, dessen mehr als leidenschaftliche Ergebenheit an Anbetung grenzte. Wie hatte ich es verdient, mit solchen Bekenntnissen gesegnet zu werden? Und wie hatte ich es verdient, durch den Verlust der Geliebten verdammt zu werden — in der nämlichen Stunde, da sie mir diese Bekenntnisse machte? Doch ich kann es nicht ertragen, von diesen Dingen zu sprechen. Nur eines laßt mich sagen: ich erkannte in Ligeias mehr als weiblicher Hingabe an eine Liebe, die ich, ach, gar so wenig verdiente, den wahren Grund für ihr so tiefes, so wildes Begehren nach dem Leben — dem Leben, das jetzt so eilend entfloh.“ Ist dieses Bild nicht die Wiederkehr einer realen Erinnerung? Hat nicht die Mutter, als sie ihren Tod nahen fühlte und nur von ihren beiden Kleinen, Edgar und Rosalie, umgeben war, den Jungen, den sie schon wegen seines Geschlechtes und seiner frühreifen Intelligenz dem Mädchen vorzog, innig und oft an ihr Herz gedrückt? Hat sie nicht in die kleine Hand des Kindes, das keine andere Stütze hatte als sie, in ihre abgemagerte Hand genommen, hat sie all das nicht in dem verzweifelten Bedauern, sie müsse nun das Leben verlassen, in einer wilden vergeblichen Sehnsucht nach Leben getan?

Die unheilvolle Nacht bricht jedoch an. Ligeia fühlt, daß sie sterben wird. Sie bittet ihren Gatten, „ihr einige Verse herzusagen, die sie selbst wenige Tage vorher verfaßt hat“. Er trägt ihr das Gedicht E r o b e r e r W u r m vor. In diesem Gedicht werden die armen Menschen (wie Schauspieler, die den Engeln ein Stück vorspielen) vom Wurm getötet und verzehrt: ein Bild des menschlichen Schicksals, und auch des Schicksals Ligeias in dieser Nacht.

Aber die sterbende Ligeia fordert den Wurm heraus und in ihrem letzten Seufzer flüstert sie die Worte Glanvills über die siegreiche Überwindung des Todes vor sich hin.

Poe spricht dann nicht von ihrer Leiche, weil das der Steigerung des Schreckens dieser Geschichte Abbruch tun würde, er beschreibt uns nur die Trauer des unglücklichen Gatten. Wir erfahren dabei ganz überflüssigerweise, daß er von seiner Frau ein ungeheures Vermögen geerbt hat. „Ich hatte keinen Mangel an dem, was die Welt Besitz nennt; Ligeia hatte mir viel mehr, oh, sehr viel mehr gebracht, als für gewöhnlich einem Sterblichen zufällt." Der Held der Geschichte hätte ebensogut aus eigenem reich sein können; das war hier nicht der Fall, weil Ligeia auch über dieses letzte Attribut der Mutter verfügen sollte, über den Reichtum, die Fülle, mit der sie ihren Gatten ebenso beglücken konnte, wie die Mutter mit ihren Gaben dem biologischen Mangel ihres Kindes abhilft. Nach „einigen Monaten planlosen und ermüdenden Umherwanderns" zieht sich unser Held, der die düstere, verfallene Stadt am Ufer des Rheins, in der er mit Ligeia lebte, verlassen hat, „in eine der wildesten und abgelegensten Gegenden des schönen England" zurück. Dank seinem Riesenvermögen kann er sich dort eine Abtei kaufen, deren Namen er nicht nennen will, die aber von „düsterer und trauriger Majestät" und von einem Besitz umgeben ist, an den sich melancholische und altehrwürdige Erinnerungen knüpfen; „an dem Abteigebäude selbst mit seinem verwitterten, unter blühendem Grün verborgenen Mauerwerk" nimmt er keine Veränderungen vor, dagegen widmet er sich „mit kindischem Eigensinn und vielleicht auch in der schwachen Hoffnung, seinen Kummer so zu zerstreuen, der Ausstattung der Innenräume und entfaltete hier eine ganz ungewöhnliche Pracht".

Im Lichte der bewußten Psychologie hat seine Handlung wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Ein Mann, der von solcher Trauer bedrückt ist und außerdem, wie er uns sagt, Opium nimmt, was seine Aktivität keinesfalls begünstigen kann, belastet sich gewöhnlich nicht damit, eine Wohnung einzurichten.

Aber obgleich ein solches Betragen immerhin möglich ist, glaube ich doch, daß der nach dem Tod Ligeias plötzlich entfaltete Reichtum nur eine Wiederkehr eines tatsächlichen Ereignisses aus der Kindheit Poes darstellt: Edgar wurde nach dem Tode der Elizabeth Arnold von der reichen Frances Allan adoptiert und kam aus der „düsteren, verfallenen Stadt“, in der er neben Ligeia-Elizabeth gelebt hatte, in eine herrliche Wohnung, deren Glanz in deutlichem Gegensatz zu jener „Stadt“ stand. Noch eine andere Einzelheit des Berichtes gibt uns hier recht: die Tatsache, daß der Held nun ins „schöne England“ übersiedelt. Brachten nicht seine Adoptiveltern den Sechsjährigen gerade in dieses Land, und kam der Achtjährige nicht in die Manor House School des gothischen Dorfes mit den großen Bäumen, nach Stoke Newington, das nie mehr aus seinem Gedächtnis verschwinden sollte?

Man wird uns einwenden, Poe schreibt den Reichtum, mit dem er seinen Helden überhäuft, der Ligeia und nicht der Frau zu, die ihr folgt. Dieser Einwand besteht nicht zu Recht. Wir werden später sehen, warum.

Der untröstliche Gatte Ligeias führt nun „in einem Anfall von geistiger Umnachtung“ nach der unvergeßlichen Ligeia die „blondhaarige und blauäugige Lady Rowena Trevanion de Tremaine“ zum Altar. Er führt sie in das hochzeitliche Zimmer, von dem er sagt: „Was dachten sich nur die goldgierigen, hochmütigen Angehörigen meiner Braut, als sie einem so geliebten Mädchen, einer so geliebten Tochter gestatteten, die Schwelle eines derart ausgeschmückten Brautgemachs zu überschreiten?“ Dann folgt die Beschreibung des Gemachs, das in einem hohen Turm liegt, prächtig und unheilverkündend geschmückt ist, mit seinem düsteren Fenster, einer schwarzen Decke, vier ägyptischen Granitsarkophagen, die in den vier Ecken des Zimmers stehen, einer einzigen Hängelampe mit verschiedenfarbigen Lichtern; das Zimmer ist mit Teppichen

aus schwerem Goldstoff verhängt, in die seltsame schwarze U geheuer gewirkt sind, ein ständiger künstlicher Luftstrom zie durch die Räume und schafft für das menschliche Drama ei unheimlich belebte Atmosphäre.

Der Gatte Ligeias haßt Rowena, seine zweite Frau. Rowe stellt nämlich für Poe die Untreue dar, die Ruchlosigkeit geg eine geheiligte Erinnerung. Wir können wohl vermuten, w für ein Doppelwesen in dieser Frau mit den blonden Haar und den blauen Augen, diesen Symbolen der Verschiedenhei diesem Ausdruck des Gegensatzes, lebt. Wer half zur erste großen Untreue Edgars gegen seine wirkliche Mutter, wen nicht Frances Allan? Und war die neuerliche Untreue d gleichen Edgar nicht durch diese kleine Cousine Virginia hervo gerufen, die er soeben (1835) geheiratet hatte? Ich glaube nu daß Rowena in sich diese beiden Frauen verdichtet, währen Morella, die Tochter, nur die mit Poe damals erst verlobt kleine Virginia war. Die Untreue der Rowena ist daher stärke akzentuiert. Denn diese Gestalt wurde von dem Adoptivsoh der Frances Allan geschaffen und von dem Gatten Virginia — so unvollkommen er es auch gewesen sein mag.

Die Verwandlung der realen Liebe, die er für seine „Ma" empfunden hatte und die er nun für „Sis" empfand, in Haß ist überaus interessant. Sie ist der psychische Ausdruck dafür daß jene Neigungen als sträflich verdammt wurden. Während sich in Morella die Liebe zur Mutter unter dem Einfluß des Inzestverbotes in Abneigung verwandelt hatte, und nur die Liebe zur Tochter gestattet war, da Poe durch Virginia noch nicht bis zur Heirat verführt worden, wird in Ligeia die inverse Situation verwirklicht und die Liebe zur Mutter in ihrer ursprünglich herrschenden Intensität wiederhergestellt. Daher gesteht der Gatte Rowenas:

„Ich verabscheute sie, ich haßte sie mit einer Inbrunst, die geradezu teuflisch war. Mein Erinnern floh — o mit welch tiefem

Leidgefühl — zu Ligeia zurück, der Geliebten, der Hehren, der Schönen, der Begrabenen! Ich schwelgte im Gedanken ihrer Reinheit und Weisheit, ihres erhabenen, himmlischen Wesens, ihrer leidenschaftlichen, ihrer anbetenden Liebe. Jetzt loderte in meiner Seele noch wildere, noch heißere Flamme, als sie in ihr, in Ligeia, gebrannt hatte. In den Ekstasen meiner Opiumträume — ich lag fast immer im Bann dieses Giftes — rief ich wieder und wieder ihren Namen durch das Schweigen der Nacht oder bei Tag durch die schattigen Schluchten der Landschaft. Es war, als ob das wilde Verlangen, die tiefernste Leidenschaft, das verzehrende Feuer meiner Sehnsucht nach der Dahingegangenen sie auf den irdischen Pfad zurückführen müßten, den sie — ach, konnte es denn für ewig sein? war das wirklich möglich? — verlassen hatte."

Das Wunder der Rache für die Tote, der er nicht treu geblieben war, und das damit verbundene Wunder der Übertragung dieser Geliebten auf eine andere, beginnt sich nun auszuwirken. Rowena ist zu Beginn des zweiten Monats ihrer Ehe „plötzlich von einer Krankheit befallen, von der sie nur langsam genas. Zehrendes Fieber machte ihre Nächte unruhig ..." So ist Rowena, ebenso wie seinerzeit Frances Allan, ebenso wie damals schon oder kurze Zeit nachher wieder Virginia, von jener mystischen Entkräftung überfallen, welche sie unerbittlich ins Grab bringen sollte. Denn sobald sie sich von diesem ersten Anfall erholt hatte, „doch nur für kurze Zeit", warf sie ein neuer, noch heftigerer Anfall „aufs Krankenlager". Und von diesem Rückfall konnte sie, die ohnedies von zarter Gesundheit war, sich nie mehr vollständig erholen. Die Krankheitserscheinungen, die dem zweiten Anfall folgten, waren sehr beunruhigend, sie spotteten aller Wissenschaft und allen Bemühungen der Ärzte. Die übernatürliche Macht, welche die furchtbaren Schicksale lenkt, bricht schon deutlich aus den „Lauten" und „seltsamen Schatten" hervor, die um die Kranke in dem unheimlichen Turmzimmer mit den winddurchlässigen Tapeten hörbar und sichtbar wurden.

In einer Nacht, es war gegen Ende September, wird Rowena, die schon seit jeher durch diese Schatten und Geräusche beunruhigt war, plötzlich von einem heftigen Schrecken erfaßt. „Doch ein tödliches Erbleichen ihrer Wangen ließ mich einsehen, daß meine Bemühungen, sie zu beruhigen, fruchtlos sein würden. Sie schien ohnmächtig zu werden, und keiner der Dienstleute war in Rufnähe. Doch da erinnerte ich mich einer Flasche leichten Weines, den die Ärzte verordnet hatten, und eilte quer durchs Zimmer, um sie zu holen.“ In diesem Augenblick hat der Gatte der Rowena das Gefühl, er werde von irgendetwas Unsichtbarem gestreift, und er glaubt, einen Schatten auf dem Teppich zu sehen. Aber da er „infolge einer ungewöhnlich großen Dosis Opium“ sehr aufgeregt ist, gibt er auf diese Erscheinung nicht acht, füllt das Glas mit Wein und bringt es an die Lippen seiner in Ohnmacht fallenden Frau. „Da geschah es, daß ich deutlich einen leisen Schritt über den Teppich zum Lager hinschreiten hörte; und eine Sekunde später, als Rowena den Wein an die Lippen führte, sah ich — oder träumte, daß ich es sah —, wie, aus einer unsichtbaren Quelle aus der Atmosphäre des Zimmers kommend, drei oder vier große Tropfen einer strahlenden, rubinroten Flüssigkeit in den Kelch fielen. Ich sah dies — Rowena sah es nicht. Sie trank den Wein ohne Zögern“, — und drei Tage später ist sie tot.

So hat die Tote durch einige Tropfen von rubinroter Farbe — man denke an die Blutstropfen der Hämoptoën der Schauspielerin — die Rivalin zu sich hinabgelockt, ganz wie Elizabeth Arnold scheinbar Frau Stanard und Frances Allan zu sich hinabgezogen hatte und sie sich bald auch der Virginia Clemm bemächtigen sollte.

Die Nachtwache des Gatten der Rowena im unheimlichen Zimmer neben dem ins Leichentuch gehüllten Körper seiner Frau stellt den dritten Akt dieser Erzählung in drei Abschnitten

dar. Der Gatte richtet die Augen fest auf Rowena und denkt nur an Ligeia, an „sie, meine einzige, meine höchste Liebe". Er vergißt auch nicht, uns davon zu benachrichtigen, daß er sehr viel Opium zu sich genommen hat.

Und das Wunder von der Wiederkehr der Toten in dem Wesen, das sie getötet hat, in die Frau, die nur eine ihrer unwürdige Übertragung gewesen, geht allmählich in Erfüllung. „Es mochte gegen Mitternacht sein — vielleicht etwas früher oder später, ich hatte der Zeit nicht geachtet —, als ein leiser, zarter, aber deutlich wahrnehmbarer Seufzer mich aus meinen Träumereien aufschreckte! Ich fühlte, daß er vom Ebenholzbett herkam — vom Totenbett." Der Wachende konstatiert mit Schrecken, „daß ein leiser, ein ganz schwacher und kaum wahrnehmbarer Hauch sowohl die Wangen, wie auch die eingesunkenen feinen Adern der Augenlider gerötet hatte". Er versucht es, seine Frau, die er noch für lebend hält, zum Atmen zu bringen, „aber schon nach kurzer Zeit war ersichtlich ein Rückfall eingetreten ... Eine widrige, klebrige Kälte breitete sich schnell über den ganzen Leib, der überdies vollständig steif und starr wurde." Und der Witwer beginnt wieder leidenschaftlich von Ligeia zu träumen.

Eine Stunde später wird die Tote neuerlich durch einen Anfall von Leben im Tod gepackt. Diesmal sieht man deutlich, „daß die Lippen zitterten. Eine Minute später öffneten sie sich und legten eine Reihe perlenschöner Zähne bloß", jene Zähne wohl, die der kleine Edgar zwischen den abgemagerten Lippen seiner toten Mutter hervorschimmern gesehen, so wie er vielleicht schon an ihrem Leichnam die Marmorhand der Morella und der Ligeia gefühlt hatte. Diesmal scheint Rowena wirklich zum Leben zu erwachen: „Sowohl auf der Stirn, wie auf Wangen und Hals war jetzt ein sanftes Glühen zu bemerken, eine fühlbare Wärme durchdrang den ganzen Körper, am Herzen ließ sich sogar ein leichter Pulsschlag fühlen."

Aber ihr Gatte bemüht sich vergeblich aus Pflicht um sie, si fällt bald wieder in einen noch gräßlicheren Tod zurück.

So folgen Wiederaufleben und Wieder-in-den-Tod-Ver sinken aufeinander, bis der größte Teil der Nacht vorüber ist Nun aber rührt sich wieder „die, welche tot gewesen. Und di Lebenszeichen waren kräftiger als bisher, obgleich sie vorden in eine Auflösung gesunken war, die gräßlicher schien, al alle früheren ... Die Farben des Lebens schossen mit unglaub licher Energie ins Antlitz, die Glieder wurden wieder beweg lich; und wenn die Augenlider nicht noch immer fest geschlosse geblieben wären, wenn der Leib nicht noch immer still i seinen Grabtüchern und Bändern dagelegen hätte, so hätte ic glauben müssen, daß Rowena sich endgültig aus den Fessel des Todes befreit habe. Doch wenn bis dahin dieser Gedank noch entschieden zurückgewiesen werden mußte, so schwande alle Zweifel, als nun das leichentuchumhüllte Wesen vom Bett aufstand und schwankend, unsicheren Schrittes, mit geschlossene Augen und mit dem Gebaren eines Traumwesens, doch körperlich sichtbar und fühlbar, sich in die Mitte des Zimmers vorbewegte.'

Der gelähmte Wachende sieht die Erscheinung an unc zweifelt, daß er die lebende Lady de Tremaine vor sich hat „A b e r w a r s i e d e n n i n i h r e r K r a n k h e i t g e- w a c h s e n?" (Wie Berenice!) „Welch unaussprechliche Wahnsinn faßte mich bei dem Gedanken, ein Sprung und ich lag zu ihren Füßen! Sie wich meiner Berührung aus und die gräßlichen Leichentücher, die den Kopf umschlossen hatten, lösten sich und fielen nieder — und in die wehende Atmo- sphäre des Gemachs strömten gewaltige Wogen aufgelösten Haars: e s w a r s c h w ä r z e r a l s d i e R a b e n- s c h w i n g e n d e r M i t t e r n a c h t! Und nun öffneten sich langsam die A u g e n der Gestalt, die dicht vor mir stand. ‚Hier, hier endlich', schrie ich laut, ‚kann ich mich niemals — niemals irren: das sind die großen und die schwarzen und

die wilden Augen — meiner verlorenen Geliebten — die Augen der Lady — der LADY LIGEIA!'"

So verkündet Poe selber, und ohne es zu ahnen, daß alle seine späteren Neigungen, von der Frances Allan angefangen bis zu Virginia und über sie hinaus, nie etwas anderes gewesen sind als das Wiedererwachen seiner ersten Leidenschaft, seiner Liebe zu der im Unbewußten nie gestorbenen Mutter, die in jeder neuen Leidenschaft immer wieder geweckt wurde. Aber er erklärt hier auch eine der uranfänglichsten Bedingungen für jede seiner Leidenschaften: die Frau, durch die er der Mutter seiner Kindheit untreu werden wollte, mußte wie sie von ihm getrennt sein, am liebsten durch Krankheit oder Tod. Denn erst nachdem Rowena ihrem Gatten entzogen ist, beglückt ihn der Anblick ihres Leichnams, weil er auf ihn im Gedanken das Bild Ligeias übertragen kann. Und indem er den Schmerz um die erste verlorene Liebe wiederbelebt, genießt er diesen Schmerz, weil er in ihm in seiner Phantasie jene erste Liebe wiederfindet.

Der Gatte Ligeias befindet sich seit seiner ersten Witwenschaft unter dem Einfluß des Opiums, ebenso wie der Verlobte der Berenice. Erinnern wir uns daran, daß auch Edgar Poe sich in Baltimore neben Virginia dem Opium ausgeliefert hatte, damals, als er die ersten großen Geschichten schrieb; und dieses Opium (wie alle Rauschgifte) ermöglichte es dem Verdrängten, dem Infantilen, das im Unbewußten verborgen ist, die Zensur des Gewissens aufzuheben und dadurch sichtbar aufzutauchen — Elizabeth-Ligeia konnte aus dem Grab auferstehen!

DER UNTERGANG DES HAUSES USHER

Als Poe den Untergang des Hauses Usher[21] schrieb, war seine schwesterliche Frau Virginia, die er wenige Jahre vorher geheiratet hatte, wahrscheinlich schon deutlich vom Tod gezeichnet.

Der Held dieser Geschichte, Roderick Usher, ist dieses Mal nicht mit dem Erzähler identisch — die männliche Gestalt der Erzählung ist hier in zwei Persönlichkeiten gespalten, und, wie immer, selbstverständlich Poe selbst.

Ein Reisender, der allein und zu Pferd durch eine eigentümlich öde und traurige Gegend „geritten war, befand sich schließlich, als die Schatten des Abends herniedersanken", vor dem melancholischen Stammschloß der Usher. Dieses Schloß ist so gebaut und so gelegen, daß die Seele des Reisenden „gleich beim ersten Anblick dieser Mauern von einem Gefühl unerträglicher Trauer" befallen wird. Er betrachtete das Bild vor sich, „das einsame Gebäude in seiner einförmigen Umgebung, die kahlen Mauern, die toten, wie leere Augenhöhlen starrenden Fenster, die paar Büschel dürrer Binsen, die weißschimmernden Stümpfe abgestorbener Bäume" und er empfindet es, wie er sagt,

„mit einer Niedergeschlagenheit, die mit keinem anderen Gefühl besser verglichen werden kann als mit dem trostlosen Erwachen eines Opiumessers aus seinem Rausche, dem bitteren Zurücksinken in graue Alltagswirklichkeit..., was mochte es sein, daß der Anblick des Hauses Usher mich so erschreckend überwältigte?... Ich mußte

---

21) The Fall of the House of Usher (*Burton's Gentleman's Magazine*, September 1839, 1840, 1845).

mich mit der wenig befriedigenden Erklärung begnügen, daß es tatsächlich in der Natur ganz einfache Dinge gibt, die durch die Umstände, in denen sie uns erscheinen, geradezu drückend auf uns wirken können, daß es aber nicht in unsere Macht gegeben ist, eine Definition dieser Gewalt zu finden."

So ahnt der Reisefreund Roderick Ushers, was schon der Gatte Ligeias geahnt hat, jene aus unserem Unbewußten hervordringenden mysteriösen „Übereinstimmungen", die zwischen den Dingen und den Lebewesen bestehen und die später Baudelaire auf seine Weise besingen sollte. Der Reisende, der seiner Beklemmung zu entkommen versucht, wendet hierauf sein Pferd „dem steilen Rand eines schwarzen, sumpfigen Teiches zu, der, von keinem Hauch bewegt, neben dem Schlosse lag", — er betrachtet „die auf den Kopf gestellten und verzerrten Bilder der grauen Binsen, der gespenstischen Baumstümpfe und der wie leere Augenhöhlen starrenden Fenster".

So beginnt diese Geschichte, in der alles von gleicher grauer Farbe ist, die Lebewesen, ihr Aussehen, ihre Seele, ihre Behausung und der Ort, an dem das Schloß liegt. Wir haben hier eine Erzählung vor uns, in der ein anderes Element als in Berenice oder in Morella vorherrscht, ein Element, das bereits in Ligeia an den Tag getreten ist: „die beseelte Atmosphäre." Wir haben es hier schon mit einer jener Erzählungen der Mutter-Landschaft zu tun, von der wir später sprechen werden und analysieren sie nur deshalb in diesem Abschnitt, weil die Gestalt der Madeline, die sie auch beseelt, diesen Platz rechtfertigt.

Der Besitzer des Schlosses ist Roderick Usher, letzter Nachkomme eines alten und morbiden Geschlechts. Er hat in seinem Brief den Reisenden, einen alten Jugendfreund, mit dem er seit mehreren Jahren nicht beisammen gewesen ist, herbeigerufen. Er hat ihn aus der Ferne zu Hilfe geholt, und der Brief, dessen Schrift das Zeichen einer großen nervösen Erregung an

sich trug, sprach „von einer heftigen körperlichen Erkrankung, von niederdrückender, geistiger Zerrüttung".

Die Familie Rodericks zeichnete sich „seit urvordenklichen Zeiten durch die eigentümliche Reizbarkeit des Temperaments aus". Mit diesen Nachkommen von Künstlern, schwerverständlichen Musikern,

„hatte der Stammbaum der Familie Usher, die jederzeit hochangesehen war, zu keiner Zeit einen ausdauernden Nebenzweig hervorgebracht, mit anderen Worten, die Abstammung der ganzen Familie war in direkter Linie abzuleiten... Wahrscheinlich, so sagte ich mir, ist es eben dieser Mangel einer Seitenlinie, ist es das von Vater zu Sohn immer sich gleichbleibende Erbe von Besitztum und Familienname, das schließlich beide so miteinander identifiziert hatte, daß der ursprüngliche Name des Besitztums in die wunderliche und doppeldeutige Bezeichnung „das Haus Usher" übergegangen war, — eine Benennung, die bei den Bauern, die sie anwendeten, beides, sowohl die Familie, wie das Familienhaus, zu bezeichnen schien".

Durch diese Mitteilungen Poes erfahren wir, daß die männlichen Mitglieder des Hauses vom Vater zum Sohn das Recht hatten, sich als die richtigen Söhne des nach ihrem Bilde modellierten seltsamen und düsteren Hauses zu betrachten. So wie das Vaterland, schließt auch das Patrimonium (*patrimony*) in sich, „was dem Vater gehört" — und der intimste Besitz des Vaters ist die Mutter, für die das Vaterland nur eine erweiterte, sublimierte Übertragung ist, mit den weiten Strecken der mütterlichen und nährenden Erde, die sich in ihm befinden. Das Patrimonium der Usher ist zweifellos eine analoge Übertragung.

Hören wir daraufhin unseren Reisenden an:

„Ich sagte vorhin, daß der einzige Erfolg meines etwas kindischen Beginnens — meines Hinabblickens in den dunklen Teich — der gewesen war, den ersten sonderbaren Eindruck, den das Landschaftsbild auf mich gemacht hatte, noch zu vertiefen... Und einzig dies mag die Ursache einer seltsamen Vorstellung, die in meiner Seele

erstand, gewesen sein, als ich meine Augen von dem Spiegelbild im Pfuhl wieder hinaufrichtete auf das Wohnhaus selbst... Ich glaubte tatsächlich, das Haus und seine ganze Umgebung seien von einer nur ihm eigentümlichen Atmosphäre umflutet — einer Atmosphäre, die zu der Himmelsluft keinerlei Zugehörigkeit hatte, sondern die emporgedunstet war aus den vermorschten Bäumen, den grauen Mauern und dem stummen Teich — ein giftiger, geheimnisvoller, trüber, träger, kaum wahrnehmbarer bleifarbener Dunst."

Es ist ungefähr die Atmosphäre, die einen Leichnam umflutet, welche Poe hier sichtbar macht und später noch deutlicher fühlbar machen wird.

„Ich prüfte eingehender das wirkliche Aussehen des Gebäudes... Die Zeitläufte hatten ihm seine ursprüngliche Farbe genommen. Ein winzig kleiner Pilz hatte alle Mauern wie mit einem Netzwerk umzogen, dessen feinmaschiges Geflecht von den Dachtraufen herabhing. Doch von irgendwelchem außergewöhnlichen Verfall war das Gebäude noch weit entfernt. Kein Teil des Mauerwerks war eingesunken, und die noch vollkommen erhaltene Gesamtheit stand in seltsamem Widerspruch zu der bröckelnden Schadhaftigkeit der einzelnen Steine. Dies Haus stand gleichsam da wie altes Holzgetäfel, das in irgendeinem unbetretenen Gewölbe viele Jahre lang vermoderte, ohne daß je ein Lufthauch von draußen es berührte, und das darum in all seinem inneren Verfall stattlich und lückenlos dasteht. Außer diesen Zeichen eines allgemeinen Verfalls bot das Haus jedoch nur wenige Merkmale von Baufälligkeit. Vielleicht hätte allerdings ein scharfprüfender Blick einen kaum wahrnehmbaren Riß entdecken können, der an der Frontseite des Hauses vom Dach im Zickzack die Mauer hinunterlief, bis er sich in den trüben Wassern des Teiches verlor."

So wird uns das Schloß in seinen verschiedenen Einzelheiten vorgestellt, sein totenblasses Antlitz, der Überwurf eines „seltsam gestickten Kleides", der innere Zerfall, der zur augenscheinlichen Unberührtheit im Gegensatz steht, wie das bei einem Leichnam sein kann, der in irgendeinem vergessenen Keller, fern vom Hauch der äußeren Luft, aufbewahrt ist. Und der Riß, der quer durch das Gebäude hindurchgeht, erinnert

in seiner symbolhaften Art an den „gespaltenen Körper des Weibes" („*carcasse fendue de la femelle*"), von dem bei Zola in „*La Terre*" (ich zitiere nach dem Gedächtnis) die Rede ist.

Aber verlassen wir für einen Augenblick das mütterliche Haus, um zu sehen, welchen Sohn es hervorgebracht hat. Der Reisende ist in das Innere des Schlosses eingetreten und nach langen Irrfahrten durch Gänge und über düstere Stiegen steht er dem alten Jugendkameraden Roderick Usher gegenüber.

Der hohe und düstere Saal, in dem er sich befindet, ist mit einem prunkvollen, unbequemen, altmodischen und schadhaften Mobiliar ausgestattet. „Eine Menge Bücher und Musikinstrumente lagen umher, doch auch das vermochte nicht, die tote Starrheit des öden Raumes zu beleben." Und dann gibt es hier Fenster, die lang und schmal sind und sich so hoch über dem eichenen Fußboden befinden, daß man sie unmöglich erreichen kann, aus ihnen fällt in schwachen Strahlen das dunkelrote Licht, in dem Roderick Usher erscheint.

„Bei meinem Eintritt erhob sich Usher vom Kanapee, auf dem er lang ausgestreckt gelegen hatte ... Ich betrachtete ihn mit einem Gefühl von Mitleid und Trauer. Sicherlich, kein Mensch hatte sich je in so kurzer Zeit so schrecklich verändert wie Roderick Usher! ... Seine Gesichtsbildung war immer merkwürdig und auffallend gewesen — eine leichenhafte Blässe, große, klare und unvergleichlich leuchtende Augen, Lippen, die etwas schmal und sehr bleich waren —, aber von ungemein schönem Schwunge, eine Nase von edelzartem, jüdischem Schnitt, doch mit ungewöhnlich breiten Nüstern, ein schöngebildetes Kinn, dessen wenig kräftige Form einen Mangel an sittlicher Energie verriet, und Haare, die feiner und zarter waren als Spinnenfäden. Alle diese Züge, verbunden mit einer massigen Kraft und Breite der Stirn über den Schläfen, bildeten ein Antlitz, das man nicht leicht vergessen konnte."

Betrachten wir die Abbildungen gegenüber dem Titel, auf S. 168 oder 296 des ersten Bandes, dann sehen wir, daß das Porträt Edgar Poes seltsam mit dieser Beschreibung übereinstimmt, eine Tatsache, die uns darin bestärkt, Usher mit seinem

Schöpfer zu identifizieren. Die großen, weiten und leuchtenden Augen, die ungewöhnliche Entwicklung der Stirn sind dabei besonders charakteristisch. Einzelne Züge werden allerdings ins Phantastische verzerrt, so zum Beispiel ist von den Haaren die Rede, die feiner und zarter sind als Spinnweben, und die Usher „ohne es zu bemerken, unaufhörlich hatte wachsen lassen“ und die „wie ein seltsamer Altweibersommer sein Gesicht umfluteten . . .“

Roderick Usher befindet sich in höchster Aufregung. Sein Freund ist darüber nicht erstaunt, da er das Temperament der Usher kennt und den Inhalt des Briefes, der den Ausbruch einer Krankheit ahnen ließ. „Seine Stimme, die eben noch zitternd und unsicher war . . ., wurde zu den sonderbar modulierten Kehllauten, die man bei dem sinnlos Betrunkenen oder dem unheilbaren Opiumesser in den Zeiten ihrer heftigsten Erregung beobachten kann.“ Poe kannte sich darin aus.

„So sprach er also von dem Zweck meines Besuches . . .“ Roderick Usher erklärt dem Freund seine Krankheit; er leidet an einer krankhaften Überschärfung der Sinne: „nur die geschmackloseste Nahrung war ihm erträglich, als Kleidung konnte er nur ganz bestimmte Stoffe tragen; jeglicher Blumenduft war ihm zuwider; selbst das schwächste Licht quälte seine Augen, und es gab nur einige besondere Tonklänge — und diese nur von Saiteninstrumenten —, die ihn nicht mit Entsetzen erfüllten.“

Der Freund erkennt, daß Roderick der Sklave einer ganz abnormalen Angst sei. „Ich werde zugrunde gehen“, sagt Usher, „ich muß zugrunde gehen an dieser beklagenswerten Narrheit . . . Ich habe wirklich keinen Schauder vor der Gefahr, nur vor ihrer unvermeidlichen Wirkung — dem Schrecken. In diesem entnervten, in diesem bedauernswerten Zustand fühle ich, daß früher oder später der Augenblick kommen wird, da ich beides, Vernunft und Leben, hingeben muß — ver-

lieren im Kampf mit dem gräßlichen Phantom, — der ANGST!"

In solchen Ausdrücken teilt uns Roderick Usher mit, daß er an einer furchtbaren Angsthysterie leidet, von der auch sein Schöpfer, dessen Seele Phantome heimsuchten, nicht verschont gewesen war. Und um zu dem Haus zurückzukommen, dessen Sohn er ist, Roderick verrät uns auch noch, daß er „hinsichtlich des Hauses, das er bewohnte und aus dem er sich seit mehreren Jahren nicht hinausgewagt habe" — er verbarg sich darin wie ein Sohn am Busen der Mutter — „in gewissen abergläubischen Vorstellungen befangen sei", in Vorstellungen, „die sich auf einen Einfluß bezogen, den einige Besonderheiten in der Form und selbst in dem Baumaterial seines Stammschlosses auf seinen Geist erlangt hatten, ein Einfluß also, den das Physische der grauen Mauern, der Türme und des trüben Teichs, in dem sie alle sich spiegelten, schließlich auf das Moralische seiner Existenz ausgeübt hatte". So fürchtet Usher die Hereditär, mit der sein mütterliches Schloß ihn gezeichnet hat, und die Tendenz dieses Totenschlosses, seinen Besitzer sich selbst ähnlich zu machen.

Dann beginnt Usher, „nicht ohne zu zögern", von der einzigen und „zärtlich geliebten Schwester" zu sprechen und von deren „grausamen und schon lange Jahre dauernden Krankheit". Der Zustand seiner Schwester ist nicht ohne Einfluß auf seine Melancholie gewesen. „Ihr Hinscheiden", sagt er, „wird mich, den Gebrechlichen und Hoffnungslosen, als Letzten des alten Geschlechtes der Usher zurücklassen."

In diesem Augenblick schreitet diese Schwester, die Lady Madeline, „langsam durch den entfernten Teil des Gemachs", und sie verschwindet, ohne die Anwesenheit des Freundes ihres Bruders beachtet zu haben.

„Die Krankheit der Lady Madeline", berichtet Poe, „hatte schon lange der Geschicklichkeit der Ärzte gespottet", wie das

übrigens bei allen Heldinnen des Dichters der Fall war. So ohnmächtig stand die medizinische Wissenschaft damals auch der beginnenden Schwindsucht der Virginia gegenüber, die nach einem Abstand von drei Jahrzehnten die Krankheit der Elizabeth Arnold reproduzierte. „Eine beständige Apathie, ein langsames Hinwelken und häufige, wenn auch vorübergehende Anfälle, vermutlich kataleptischer Natur, das war die ungewöhnliche Diagnose." An Madeline beschreibt uns Poe wahrscheinlich die Apathie und das langsame Hinwelken seiner Virginia, jenes Hinwelken, das die Augen des Gatten beobachten konnten, und er fügt als Vorboten der Eigentümlichkeit, die sein Unbewußtes jeder Frau, die er liebte, lieh, jene kataleptischen Krisen eines Scheintods hinzu, zu denen Madeline ebenso wie die „epileptische" Berenice neigte. Poe sieht beim Klinischen nicht so genau hin.

Aber Lady Madeline, die bis dahin „tapfer die Last ihrer Krankheit getragen hatte und noch nicht bettlägerig geworden war", legt sich am gleichen Abend nieder, um nicht mehr wieder aufzustehen. „In den nächsten Tagen wurde ihr Name weder von Usher noch von mir erwähnt; während dieser Zeit war ich ernstlich und angestrengt bemüht, meinen Freund seinem Trübsinn zu entreißen. Wir malten und lasen miteinander; oder ich lauschte wie im Traum seinen seltsamen Improvisationen auf der Gitarre." Man sieht, Roderick schläfert ganz wie Edgar seine Angst durch die Zauberbilder der Kunst ein. Aber seine Improvisationen sind „seltsam", sie gleichen seiner Malerei, jenem Bild, „welches das Innere eines ungeheuer langen, rechtwinkeligen Gewölbes oder Kellers mit niederen, glatten, weißen Mauern zeigte, die sich ohne Schmuck und endlos hinzogen", und das sich „sehr, sehr tief unter der Oberfläche der Erde" befand, dort, wo man keine Fackel, keine künstliche Lichtquelle mehr wahrnehmen kann und wo „dennoch eine Flut intensiver Strahlen von einem Ende zum andern

floß und das Ganze in eine gespenstische und unverständliche Helle tauchte". Wir werden später noch ein anderes unterirdisches Gewölbe sehen und dann von beiden gemeinsam sprechen.

Roderick Usher improvisierte auch eines Tages bei der Gitarre das Gedicht vom „G e i s t e r s c h l o ß", aus dem man erfährt, daß Usher-Poe „fühlte, seine erhabene Vernunft wanke auf ihrem Throne". Es ist interessant zu beobachten, daß in unserer Erzählung, in der die Mutter unbewußt durch ein Schloß symbolisiert wird, sich der Sohn selbst seinerseits und diesmal bewußt, durch einen Palast symbolisiert hat. Und es ist kein Zufall, daß

„Gedanken, die durch diese Ballade angeregt wurden, uns auf ein Gespräch führten, in dem Usher eine seltsame Anschauung kundgab, die ich weniger darum erwähne, weil sie etwa besonders neu wäre — denn andere Menschen haben schon das gleiche gesagt —, sondern wegen der Hartnäckigkeit, mit der Usher sie vertrat. Diese Meinung bestand hauptsächlich darin, daß er die Pflanzen Empfindungswesen sein ließ, ihnen Beseeltheit zuschrieb. Aber in seinem verwirrten Geist hatte diese Vorstellung einen noch kühneren Charakter angenommen, sie setzte sich in gewissen Grenzen auch ins Reich des Anorganischen fort. Es fehlen mir die Worte, um die ganze Ausdehnung dieser Idee, den ganzen Ernst, die ganze H i n g a b e an seinen Glauben auszudrücken. Dieser Glaube knüpfte sich — wie ich schon angedeutet habe — an die grauen Quadern des Heims seiner Väter. Die Vorbedingungen für solches Empfindungsvermögen waren hier, wie er sich einbildete, erfüllt in der Art der Anordnung der Steine, in dem sie zusammenhaltenden Bindemittel und ebenso auch in dem Pilzgeflecht, das sie überwucherte — ferner in den abgestorbenen Bäumen, die das Haus umgaben, und vor allem in dem nie gestörten, unveränderten Bestehen des Ganzen und in seiner Verdopplung in den stillen Wassern des Teichs. Der Beweis — der Beweis für diese Beseeltheit sei, so sagte er, zu erblicken ... in der hier ganz allmählichen, jedoch unablässig fortschreitenden Verdichtung der Atmosphäre — in dem eigentümlichen Dunstkreis, der Wasser und Welle umgab."

Auf solche Weise drückte Usher-Poe die Wahrheit aus: das verfluchte Schloß mit seinem Teich und seiner Atmosphäre ist nur die Übertragung eines Wesens, das einmal wirklich gelebt hat, einer in der unbewußten Erinnerung ihres Sohnes lebendig gebliebenen Toten.

Nun werden die mystischen Bücher — unter denen sich *Vert-Vert*[22] befindet! — aufgezählt, die der Visionäre verschlingt, und wir erfahren, daß Usher „sein Hauptentzücken bei dem Studium eines sehr seltenen und seltsamen Buches in gotischem Quartformat fand, des Handbuchs einer vergessenen Kirche, der *Vigiliae mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*".

Eines Abends teilt Usher seinem Freund mit, daß Lady Madeline gestorben sei, und er kündigt ihm zugleich seine Absicht an, „den Leichnam vor seiner endgültigen Beerdigung in einer der zahlreichen Grüfte innerhalb der Grundmauern des Gebäudes aufzubewahren", um ihn so einer eventuellen Neugierde der Ärzte zu entziehen, die durch die seltsame Natur der Krankheit beunruhigt sein könnten und imstande wären, die Tote aus dem in „abgelegener und einsamer Lage befindlichen Begräbnisplatz der Familie" herauszunehmen. Seltsames Argument, aber die Miene des Hausarztes scheint ihm Berechtigung zu geben. Die beiden Männer legen nun selbst den Körper auf die Bahre und tragen ihn beide an den Ort, an dem er ruhen soll. „Die Gruft, in der wir ihn beisetzten, war so lange nicht geöffnet worden, daß unsere Fackeln in der drückenden Atmosphäre fast erstickten und uns kaum gestatteten, ein wenig Umschau zu halten. Sie war eng, dumpfig und ohne jegliche Öffnung, die Licht hätte einlassen können; sie lag in beträchtlicher Tiefe, genau unter dem Teil des Hauses, in dem sich mein eigenes Schlafgemach befand. Augenscheinlich hatte sie in früheren Zeiten der Feudalherr-

22) Eine lustige, ganz unmystische Geschichte in Reimen, von Gresset, aus dem 18. Jahrhundert!

schaft als Burgverlies übelste Verwendung gefunden und später als Lagerraum für Pulver oder sonst einen leichtentzündlichen Stoff gedient, denn ein Teil des Fußbodens sowie das ganze Innere eines langen Bodenganges, durch den wir das Gewölbe erreichten, war sorgfältig mit Kupfer verkleidet. Die Tür aus massivem Eisen hatte ähnliche Schutzvorrichtungen. Ihr ungeheures Gewicht brachte einen ungewöhnlich scharfen, kreischenden Laut hervor, als sie sich schwerfällig in den Angeln drehte."

Hier, „an diesem Ort des Grauens", legen die beiden Männer ihre düstere Last auf ein Gestell; sie schieben den Deckel der Bahre ein wenig zur Seite und blicken das Antlitz des Leichnams an.

„Eine verblüffende Ähnlichkeit zwischen Bruder und Schwester fesselte jetzt zum erstenmal meine Aufmerksamkeit; und Usher, der vielleicht meine Gedanken erriet, murmelte einige Worte, denen ich entnahm, daß die Verstorbene und er Zwillinge gewesen waren, und daß Sympathien ganz ungewöhnlicher Natur stets zwischen ihnen bestanden hatten. Unsere Blicke ruhten jedoch nicht lange auf der Toten — denn wir konnten sie nicht ohne Ergriffenheit und Schrecken betrachten. Das Leiden, durch das die Lady so in der Blüte der Jahre ins Grab gebracht worden war, hatte — wie es bei Erkrankungen ausgesprochen kataleptischer Art gewöhnlich der Fall ist — auf der Brust und dem Antlitz so etwas wie eine schwache Röte zurückgelassen, und den Lippen ein argwöhnisch lauerndes Lächeln gegeben, das bei Toten so schrecklich ist."

So reproduziert Lady Madeline auf ihre Art — die an die Art der Rowena oder der Ligeia erinnert — den Alp des Lebens im Tode. Die beiden Männer schließen den Sarg und steigen wieder in die Gemächer hinauf.

Daß Madeline vor allem Virginia ist, bestätigen die Ausdrücke, in denen von ihr gesprochen wird. Sie ist die Zwillingsschwester Ushers, ganz so wie die „Sissy" es in der Phantasie Poes war. „Sympathien von einer fast unerklärlichen Natur"

vereinten auch den Dichter mit seiner Kind-Frau. Das Gefühl „des Unerklärlichen“ stammte sicher aus der Tatsache, daß auf „Sissy“ verdrängte ehemalige Liebe übertragen wurde, und das verdrängte inzestuöse Verlangen nach der Schwester und der Mutter mußte dazu beitragen, den mysteriösen „Sympathien“ Poes für Virginia ihren „unerklärlichen“ Charakter zu geben.

Und dann haben wir die Gruft! Sie ahmt in „schwarz“ den weißen unterirdischen Gang Ushers nach. Man begräbt dort Lady Madeline. Dieses Kellergewölbe im Mutter-Schloß erinnert an die mütterliche Kloake, aus der Madeline ebenso wie Usher hervorgegangen sind. Die Analytiker nennen einen solchen Einfall die Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib, und er bestätigt, daß Poe und seine Virginia in der Phantasie Geschwister waren. Das „Weiß“ des Usherschen Kellers muß neben die weiße Landschaft am Ende der Abenteuer des Arthur Gordon Pym gestellt werden, es enthält, wie wir später noch sehen werden, die gleiche Muttersymbolik wie diese; das Schwarz des mit widerhallenden Metallen austapezierten wirklichen Kellers ist ein Analsymbol und erinnert an die Eingeweide, aus denen die kleinen Kinder in ihren infantilen Sexualtheorien ihrer Meinung nach hervorgegangen sind. Mit einer Grausamkeit, die nur der als seltsam empfinden wird, der mit dem Unbewußten wenig vertraut ist, schickt der Bruder seine Schwester dorthin zurück.

Aber Madeline ist nicht nur die Schwester, sie ist zu gleicher Zeit auch eine Doublette der Mutter, die schon durch das Schloß repräsentiert worden war. Der Wiederholungszwang, der unser ganzes Leben leitet, bringt eben auch Poe dazu, in jeder Frau, die er liebte, immer wieder mehr oder weniger stark die Mutter seiner Kindheit und deren düsteres Schicksal zu verkörpern.

Poe-Usher muß nun dafür bestraft werden, daß er, wenn

auch nur im Reich der unbewußten Treue, der Mutter seiner Kindheit untreu geworden war, und dafür, daß er eine andere Frau als sie hatte lieben können.

„Und jetzt, nachdem einige Tage bittersten Kummers vorübergegangen waren, trat in den Symptomen der geistigen Erkrankung meines Freundes eine merkliche Änderung ein. Sein ganzes Wesen wurde ein anderes. Seine gewöhnlichen Beschäftigungen wurden vernachlässigt oder vergessen. Er schweifte von Zimmer zu Zimmer, mit eiligem, unsicherem und ziellosem Schritt. Die Blässe seines Gesichtes war womöglich noch gespenstischer geworden, ... und ein Zittern und Schwanken, wie von namenlosem Entsetzen, durchbebte gewöhnlich seine Worte ... Ich sah, wie er stundenlang ins Leere starrte —, mit dem Ausdruck tiefster Aufmerksamkeit, als lausche er irgendeinem eingebildeten Geräusch."

In einer Sturmnacht — der siebenten oder achten Nacht, seit Madeline sich in der Gruft befindet — wird der Freund Ushers in seinem düsteren Zimmer, das über der Gruft liegt, die Beute einer ständig wachsenden Angst; er kann nicht einschlafen.

„Alle meine Anstrengungen (diese Angst abzuschütteln) waren fruchtlos. Ein nicht abzuschüttelndes Grauen durchbebte meinen Körper; und schließlich hockte auf meinem Herzen ein Alp... Ich setzte mich im Bette auf, ich spähte angestrengt in das undurchdringliche Dunkel des Zimmers, und lauschte... auf gewisse dumpfe, unbestimmbare Laute, die, wenn der Sturm schwieg, in langen Zwischenräumen von irgendwoher zu mir drangen."

Er erhebt sich, kleidet sich schnell an, geht im Zimmer auf und ab und versucht auf diese Weise aus dem fürchterlichen Zustand herauszukommen, in den er geraten ist. In diesem Augenblick tritt Usher mit der Lampe in der Hand ein,

„sein Gesicht war wie immer leichenhaft blaß — aber schrecklicher war der Ausdruck seiner Augen; wie eine irrsinnige Heiterkeit flammte es aus ihm —, sein ganzes Gebaren zeigte eine mühsam gebändigte hysterische Aufregung. Sein Ausdruck entsetzte mich: — doch alles schien erträglicher als die fürchterliche Einsamkeit..."

Und mit den Worten: „Du hast das also nicht gesehen?" stürzt Usher sich auf eines der Fenster und öffnet es weit, so daß der Sturm ins Zimmer dringen kann.

Nun zeigt sich, inmitten der Schrecken und der Schönheit des Sturms, während schnelle und tief herabhängende Wolken beinahe in Höhe der Türme vorüberziehen, das Mutter-Schloß in seinem ganzen, phantastischen Totenleben. Es scheint die herbeieilenden Wolken aus allen Richtungen des Horizontes heranzulocken ... „und die unteren Flächen der jagenden Wolkenmassen und alle uns umgebenden Dinge draußen im Freien glühten in unnatürlichem Licht eines schwachleuchtenden und deutlich sichtbaren, gasartigen Dunstes, der das Haus umgab und mit einem fast leuchtenden und deutlich sichtbaren Linnen einhüllte".[23] Wir haben hier sogar den Einfall vom Leichentuch (*enshrouded*). Das Schloß der Usher ist, ebenso wie früher einmal die Mutter Poes, in ein Leichentuch eingehüllt und von jenem „gasartigen Dunst" umgeben, der auch bei einem Leichnam häufig nicht auf sich warten läßt.

Der Freund schließt das Fenster und ruft Usher zu, er müsse das nicht sehen. Es seien „elektrische Ausstrahlungen ... vielleicht auch verdanken sie ihr gespenstisches Dasein der schwülen Ausdünstung des Teiches", sagt er, und er zittert vor Schrecken selbst. Er nimmt ein Buch in die Hand, den *Mad Trist* des Launcelot Canning, und beginnt Usher laut vorzulesen, um ihn von seiner Angst abzulenken. „Ich war", sagt der Freund, „bei der allbekannten Stelle angelangt, wo Ethelred, der Held des Buches, nachdem er vergeblich friedlichen Einlaß in die Hütte des Klausners zu bekommen versucht hatte, sich anschickt, den Eintritt durch Gewalt zu erzwingen. Hier lautet der Text, wie man sich erinnern wird, so:

---

23) .... the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion.

‚Und Ethelred, der von Natur ein mannhaftes Herz hatte und der nun, nachdem er den kräftigen Wein getrunken, sich unermeßlich stark fühlte, begnügte sich nicht länger, mit dem Klausner Zwiesprach zu halten, der wirklich voll Trotz und Bosheit war, sondern, da er auf seinen Schultern schon den Regen fühlte und den herannahenden Sturm fürchtete, schwang er seinen Streitkolben hoch hinaus und schaffte in den Planken der Tür schnell Raum für seine behandschuhte Hand; und nun faßte er derb zu und zerkrachte und zerbrach und riß alles zusammen, daß der Lärm des dürren, dumpf krachenden Holzes durch den ganzen Wald schallte und widerhallte.'"

Der Vorleser hält mit dem Lesen inne, denn es scheint ihm; „als kämen aus einem ganz entlegenen Teile des Hauses Geräusche her, die ein vollkommenes, sehr fernes Echo hätten sein können von jenem Krachen und Bersten, das Sir Launcelot beschrieben hatte..." Dann setzt er seine Vorlesung wieder fort:

„Aber als der werte Held Ethelred jetzt in die Türe trat, geriet er bald in Wut und Bestürzung darüber, daß er keine Spur des boshaften Klausners bemerken konnte, sondern statt seiner einen ungeheuren schuppenrasselnden Drachen mit feuriger Zunge, der als Hüter vor einem goldenen Palast mit silbernem Fußboden ruhte. Und an der Mauer hing ein Schild aus schimmerndem Stahl, in den die Inschrift eingegraben war:

‚Wer hier herein will dringen, den Drachen muß er bezwingen,
Ein Held wird er sein, den Schild sich erringen.'

Und Ethelred schwang seinen Streitkolben und schmetterte ihn auf den Schädel des Drachen, der zusammenbrach und seinen übeln Odem aufgab und dies mit einem so gräßlichen und schrillen und durchdringenden Schrei, daß Ethelred sich gern die Ohren zugehalten hätte vor dem schrecklichen Laut, desgleichen hievor niemalen erhört gewesen war."

Der Vorleser macht hier neuerdings eine Pause, denn man kann nicht daran zweifeln, daß man in diesem Augenblick „einen dumpfen und offenbar entfernten, aber schrillen, langgezogenen kreischenden Laut vernommen hatte — das voll-

kommene Gegenstück zu dem unnatürlichen Aufschrei des Drachens..." Der Freund hütet sich, „ewa durch eine Bemerkung die Nervosität seines Gefährten noch zu steigern". Inzwischen hat Usher „seinen Stuhl nach und nach so herumgedreht, daß er nun mit dem Gesicht zur Tür schaute: ... der Kopf war ihm auf die Brust gesunken, seine Lippen zitterten, er zeigte mir seine weit und starr geöffneten Augen". Und der Freund setzt fort:

„Und nun, da der Held der schrecklichen Wut des Drachens entronnen war und sich des stählernen Schildes erinnerte, dessen Zauber nun gebrochen, räumte er den Kadaver beiseite und schritt über das silberne Pflaster kühn hin zu dem Schild an der Wand. Der aber wartete nicht, bis er herangekommen war, sondern stürzte zu seinen Füßen auf den Silberboden nieder, mit gewaltig schmetterndem, furchtbar dröhnendem Getöse."

Kaum sind die letzten Silben ausgesprochen, da vernimmt man — „als sei in der Tat ein eherner Schild schwer auf einen silbernen Boden gestürzt" — „deutlich, aber gedämpft, einen metallisch dröhnenden Widerhall". Der Freund stürzt sich auf Usher, der wie ein Wahnsinniger leise auf seinem Stuhl schaukelt, und den Blick „stier geradeaus gerichtet" hat. Und wie der die Hand seines Freundes auf seiner Schulter fühlt, „zuckt ein krankes Lächeln um seinen Mund, und ich sah, daß er leise, sehr leise vor sich hin sprach".

„Du hörst nicht?" sagt er. „Ich höre es wohl und habe es lange gehört, seit vielen Minuten, vielen Stunden, vielen Tagen habe ich es gehört — aber ich wagte nicht — oh, bedaure mich, den elenden Schurken, der ich bin! — ich wagte nicht, — ich wagte nicht zu reden! Wir haben sie lebendig ins Grab gelegt!" Und Usher identifiziert nun das Einrammen der Tür des Eremiten mit dem Zerbersten des Holzes vom Sarg der Madeline und den Todesschrei des Drachens mit dem Knarren der eisernen Angeln ihres Gefängnisses und das Dröhnen des Schildes mit ihrem furchtbaren

Kampf in dem Gefängnisgang aus Kupfer. „Oh! Wohin soll ich fliehen?“ ruft Usher aus. „Wird sie nicht gleich hier sein? Kommt sie nicht, um mir meine Eile vorzuwerfen? Höre ich nicht schon ihren Schritt auf der Treppe? Kann ich nicht schon das schwere und schreckliche Schlagen ihres Herzens vernehmen? Wahnsinniger!... Wahnsinniger! Ich sage dir, daß sie jetzt draußen vor der Türe steht!“

Nun öffnet sich, vom Wind aufgerissen, die schwere Tür und in ihr erscheint „die hohe, ins Leichentuch gehüllte Gestalt der Lady Madeline Usher. Es war Blut auf ihrer weißen Gewandung“ (man denkt an das Blut, das bei einer der von uns vermuteten Hämoptoën Elizabeths geflossen) „und die Spuren eines erbitterten Kampfes waren überall an ihrem abgezehrten Körper zu erkennen. Einen Augenblick blieb sie zitternd und taumelnd auf der Schwelle stehen — dann fiel sie mit einem leisen schmerzlichen Aufschrei ins Zimmer auf den Körper des Bruders — und in ihrem heftigen und nun endgültigen Todeskampf riß sie ihn tot zu Boden — ein Opfer der Schrecken, die er vorausempfunden hatte.“

Mittlerweile flieht der von Schreck erfaßte Freund aus diesem Zimmer und Schloß. Draußen auf der Landstraße, im Sturm, dreht er sich um, und er sieht durch den Riß, der durch das Haus Usher von oben bis unten hindurchfährt, wie der Vollmond rot von Blut untergeht. Der Riß wird breiter, ein neuer Sturmstoß saust heran und die mächtigen Mauern brechen plötzlich auseinander. „Es folgte ein langes, tosendes Krachen, wie das Getöse von tausend Wasserfällen — und der tiefe und schwarze Teich zu meinen Füßen schloß sich finster und schweigend über den Trümmern des Hauses Usher.“

So reproduziert das Schloß, das ebenso eine Doublette der Lady Madeline ist wie ein Symbol für die Mutter Poe-Ushers, ihr Schicksal, wenn es in plötzlicher Auflösung zusammen-

stürzt. Der Freund und Erzähler, eine Doublette Ushers, entrinnt dem Tod oder besser der Toten, die sich Ushers bemächtigt; es mußte wohl jemand übrigbleiben, um die Geschichte zu erzählen.

Aber der tiefere Sinn dieser düsteren Geschichte ist in dem Schicksal Ushers verborgen. Poe wird dafür bestraft, daß er seiner Mutter untreu geworden ist, indem er Madeline-Virginia liebt. Usher-Poe wird dafür bestraft, daß er es nicht gewagt hat, die Mutter seiner Kindheit wieder zu suchen und wieder zu erobern, als Männer sie, wie die Annabel Lee, forttrugen, und dafür, daß er damals durch sein infantiles Den-Tod-nicht-verstehen-Können geschwiegen und sich gefügt hatte. Usher-Poe wird für seinen Sadismus bestraft, der durch das Verhalten Rodericks seiner Schwester gegenüber bezeugt ist. Und schließlich wird Usher-Poe dafür bestraft, daß er infantile Inzestwünsche, die sich auf seine Mutter bezogen, gehegt hatte: alle Zitate, die dem *Mad Trist* entlehnt sind, beweisen das. Das Legendenthema vom Drachen, den man tötet, um sich mit Hilfe eines Schatzes oder auch ohne einen solchen einer Frau zu bemächtigen, ist so alt wie die Welt selbst. Es ist das Ödipusthema par excellence; der Drache, Symbol für den Vater, wird getötet, die Mutter wird dadurch frei und die Beute des siegenden Sohnes. Es ist das Thema der Legende vom Perseus und der Andromeda, von Siegfried und Brünhilde. Wohl bleibt die Frau im *Mad Trist* wegen der großen sexuellen Verdrängung Poes verborgen, aber wenn Ethelred in die Behausung des Eremiten — der ebenfalls eine Vater-Imago ist — eindringt (eine Handlung, die auch ein Symbol der sexuellen Aggression[24] gegen die Mutter sein kann), wenn er den Drachen mit der

24) Siehe Freud: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben. Gesammelte Schriften, Bd. VIII.

Feuerzunge tötet, wenn er sich des Zauberschildes bemächtigt, so geschieht das bloß zu dem Zweck, um später eine — ihm verbotene — Frau zu erobern, wofür man aber bestraft wird.

So vollführt Lady Madeline, wenn sie als Bevollmächtigte des Unheilschlosses aus dem Grab aufsteht, um den Bruder zu holen, ihre Tat als Rächerin. Aber zu gleicher Zeit ist die Phantasie von der Rückkehr der Mutter, die kommt, um ihn mit sich in den Tod zu ziehen, eine Phantasie, die das ganze unbewußte Leben Poes bis zu dem Tag in Baltimore bedrängte, an dem sie Wirklichkeit werden sollte, nicht bloß eine Strafphantasie, sondern auch eine Wunschphantasie. Alle neurotischen Symptome und Phantasien bestehen wie diese aus zwei einander entgegengesetzten Komponenten. Denn wenn Madeline, die den entsetzten Bruder in den Tod hinabzieht, ihn in diesem Leben bestraft, so beglückt sie ihn zu gleicher Zeit mit jenem anderen „Leben im Tode", das von nun an das seine sein wird und in welchem er wie der Liebhaber der Annabel Lee singen kann, indem er dessen Worte paraphrasiert:

„Und so jede Nacht lieg zur Seite ich sacht
Meinem Lieb, meinem Leben in bräutlicher Pracht:
    Im Grabe, da küsse ich sie —
    Im Grabe, da küsse ich sie",

im Grabe, im Teiche, tief unten im schweigsamen Teiche, in dem auf ewige Zeiten das Haus Usher schlummert, der Bruder mit der Schwester, die Mutter mit dem Sohn.

ELEONORA[25]

Im Januar 1842 hatte Virginia eines Abends beim Singen ihren ersten Hämoptoëanfall — der aber keineswegs der Beginn ihrer Krankheit war. Wahrscheinlich unter dem Eindruck dieses Ereignisses schrieb Poe die Eleonora, sicher aber unter dem Einfluß, den der immer schneller zum Schlechten sich wendende Gesundheitszustand seiner Frau auf ihn hatte.

Wenn der Untergang des Hauses Usher eine Erzählung ist, welche die Bestrafung für die Untreue gegen die Mutter darstellt, dann ist Eleonora die Erzählung, in der die gleiche Untreue verziehen wird, weil sie aus einer im Tieferen ruhenden Treue hervorgegangen ist.

Schon das Motto zu Morella bestand aus einem Wort Platons, das sich auf die Einheit bezieht: Er selbst, durch sich selbst, mit sich selbst, ein ewig Gleichartiges. Das Motto zu Eleonora drückt auf einer andern Ebene einen Gedanken analoger Gleichartigkeit aus: „*Sub conservatione formae specificae salva anima.*"

Auch der Held der Eleonora entstammt „einem Geschlecht, das dafür bekannt ist, eine flammende Leidenschaftlichkeit und eine zügellose Phantasie zu besitzen". Die Menschen haben von ihm behauptet, teilt er uns mit, daß er ein Wahnsinniger sei, aber

„alle, die bei Tage träumen, wissen von vielen Dingen, die denen entgehen, die nur den Traum der Nacht kennen. Visionen lassen sie den Glanz der Ewigkeiten schauen, und ihr Wachsein nehmen sie mit dem erschütternden Bewußtsein mit, an der Schwelle

25) *Eleonora* (*The Gift*, 1842; *Broadway Journal*, I, 21).

der Erkenntnis des großen Rätsels gestanden zu haben. Augenblicke offenbaren ihnen mit Blitzesgrelle viel von der Weisheit des Guten, mehr noch von der bloßen Kenntnis des Bösen.“

So steht der Held vor uns, und von neuem ist er Poe selbst, mit seinen dunklen, verworrenen, aber beharrlichen Ahnungen des „großen Geheimnisses“, das in seinem Unbewußten verborgen ist.

„Sie, die ich in meiner Jugend liebte . . ., war die einzige Tochter der einzigen Schwester meiner frühverstorbenen Mutter. Eleonora war der Name meiner Cousine. Wir haben immer zusammen gewohnt — im ‚Tal des vielfarbigen Grases‘ unter der tropischen Sonne. Kein fremder Fuß betrat jemals dieses Tal, denn es lag weit, weit droben inmitten gigantischer Berge, die es ragend umstanden und seinen lieblichen Gründen Schatten spendeten. Kein Pfad führte dorthin, und um in unser seliges Heim zu gelangen, hätte man das Gezweig von viel tausend Waldbäumen gewaltsam durchbrechen und die Herrlichkeit von vielen Millionen duftender Blumen zertreten müssen. So lebten wir also ganz einsam und kannten nichts von der Welt außerhalb des Tales — ich und meine Cousine und ihre Mutter.“

Man kann sich keine schönere Symbolisierung für den sentimentalen Schlupfwinkel ausdenken, in dem das Trio, welches aus Edgar, Virginia und Maria Clemm bestand, lebte, als die, welche Poe hier fand. Wenn nun Frau Clemm in der Erzählung aus einer Schwester des Vaters zu einer Schwester der Mutter gemacht wird, so geschieht das durchaus mit Recht, denn Muddy und auch Sissy gehörten, genau genommen und vom Standpunkt der psychischen Realität Poes aus gesehen, zur Nachkommenschaft der „frühverstorbenen Mutter“.

Poe setzt dann die Beschreibung des verzauberten Tales fort. Der „Fluß des Schweigens“, der durch das Tal fließt, war „glänzender als alles, ausgenommen Eleonoras Augen“; „die wundervolle, weite Grasfläche war über und über mit gelben Butterblumen, weißen Gänseblümchen, purpurroten Veil-

chen und rubinroten Asphodelen besprenkelt" (diese unwirklichen Blumen kündigten vielleicht den Tod an, einen Tod, dem Hämoptoën vorangingen), die Rinde der „phantastischen Bäume", die hier und dort sich auf dem Rasen „wie Traumgebilde" erheben, ist „ebenholzschwarz und silbern gefleckt" (die Farben des Todes) und „zarter als alles, ausgenommen Eleonoras Wangen". So scheint die beseelte Landschaft eine Art Fortsetzung, eine Verkörperung, eine Doublette der ätherischen Jungfrau zu sein, mit der sich der Held der Geschichte dann verlobt.

„Fünfzehn Jahre hindurch durchstreifte ich Hand in Hand mit Eleonora das Tal, ehe die Liebe in unsere Herzen einzog. Es war ein Abend in Eleonoras fünfzehntem und meinem zwanzigsten Lebensjahre, da saßen wir, einander eng umschlungen haltend, unter den Schlangenbäumen und blickten hinab in den Fluß des Schweigens und auf unser Bild, das sich in seinen Wassern spiegelte."

Virginia war dreizehn Jahre alt, als ihr Vetter sie heiratete, er sechsundzwanzig. In der Geschichte sind die Alter einander angenähert, die Jungfrau ist aber noch immer nicht über fünfzehn Jahre alt.

Und das „Tal des vielfarbigen Grases", das wie das Schloß der Usher eine Doublette der Heldin ist, nimmt nun die Farben der Liebe an.

„Alle Dinge veränderten sich. Die Bäume, die nie vordem ein Blühen gekannt hatten, entfalteten seltsame, sternförmige, strahlende Blüten. Das Grün des Rasenteppichs vertiefte sich, und als — eines nach dem andern — die weißen Gänseblümchen dahinschwanden, brachen an ihren Orten rubinrote Asphodelen auf — zu zehn auf einmal."

So vermehrten sich seit der Verlobung, trotz des blühenden Lebens, das sich der Landschaft bemächtigt hatte, die Blumen mit dem Namen des Todes und in der Farbe des Blutes.

„Und das Leben regte sich auf unseren Pfaden, denn der hohe, schlanke Flamingo, den wir bis dahin noch nie gesehen hatten, ent-

faltete vor uns sein scharlachfarbenes Gefieder, und mit ihm kamen und glühten alle heitern Vögel. Gold- und Silberfische belebten den Fluß",

der zu singen begann, obwohl er sich dadurch gegen seinen Namen „Fluß des Schweigens" versündigte. Und eine große leuchtende Wolke, die auf dem Gipfel des Berges lagerte, überdachte golden und purpurn das Tal.

So sieht die Landschaft aus, die uns Poe als den Gipfel der Verzauberung beschreibt. Wenn man diese Beschreibung liest, kann man sich jedoch nicht des Gefühls erwehren, man ersticke in dieser Gegend. Man möchte in keiner der Poeschen Landschaften leben. Bei den düsteren Gegenden versteht sich das von selbst: wer könnte im Stammschloß der Usher wohnen? Aber auch die fröhlichen Landschaften Poes erregen den gleichen Widerwillen; sie sind zu gewollt sanft, zu künstlich, nirgends atmet dort wirklich die lebendige Natur.

Die Natur ist für uns alle nichts anderes als ein Weiterleben unseres primitiven Narzißmus, der im Beginn des Lebens die nährende und schützende Mutter annektiert hatte. Da Poes Mutter frühzeitig eine Leiche war, allerdings die Leiche einer schönen und jungen Frau, kann es uns überraschen, daß selbst die blühendsten Landschaften bei ihm stets etwas von einem geschminkten Leichnam an sich haben?

Eleonora wird natürlich ebenfalls krank. Während sie jedoch zu Beginn der Geschichte ihre Züge bei Virginia entlehnen konnte, wird sie späterhin Elizabeth immer ähnlicher. Man lese die Beschreibung der Eleonora:

„Sie war groß und zart bis zur Gebrechlichkeit" (Virginia hingegen war bis zu ihrem Lebensende ein wenig beleibt), „die übermäßige Zartheit ihres Körpers und auch die Farbe ihrer Wangen verriet auf das traurigste, an welch schwachem Faden ihr Leben hing. Die Lilien des Tals waren nicht schöner. Sie hatte eine majestätische Stirne, die Nase, die Lippen, das Kinn der griechischen Venus, natürlich gewellte, helle, kastanienbraune (*auburn*) Haare,

und die großen, leuchtenden Augen ihres Geschlechts. Ihre Schönheit glich jener der Frauen, die nicht nur lieben, sondern auch voll Staunen in die Welt blicken. Die Grazie der Bewegungen hatte etwas Ätherisches an sich. Der Schritt dieser Fee ließ keine Spur auf den Asphodelen zurück, und wenn ich hingerissen sah, wie die melancholische und fröhliche Laune in ihr wechselten, mußte ich annehmen, daß zwei verschiedene Seelen in ihr wohnten. So entschieden wechselte ihre Stimmung, daß ich in einem Augenblick meinte, sie sei von irgendeinem Geist des Lächelns besessen, und im nächsten, von einem Dämon der Tränen.“[26]

Wir haben nicht vergessen, daß Elizabeth Arnold Schauspielerin war, daß sie vom Lachen ins Weinen gleiten, ihre Laune und sogar, wie Berenice, ihre Haarfarbe wechseln konnte,[27] und außerdem, daß sie mit der Anmut einer Sylphide tanzte.

Aber Eleonora hatte „die Hand des Todes auf ihrer Brust gefühlt, sie wußte, daß sie in so vollkommener Schönheit erschaffen worden war, nur um — gleich der Eintagsfliege — früh zu sterben“. Sie fürchtete sich jedoch nur vor dem einzigen Gedanken, in dem für sie alle „Schrecken des Grabes“ enthalten waren: daß ihr Gatte nach ihrem Tode das „Tal des vielfarbigen Grases“ verlassen und „die Liebe, die jetzt ganz ihr gehörte, irgendeinem Mädchen der Alltagswelt da draußen schenken“ könnte. Sie gesteht ihm eines Abends in der Dämmerung an den Ufern des Flusses des Schweigens ihre Angst ein. Er berichtet uns von dieser Szene: „Und damals und dort warf ich mich ohne Besinnen Eleonora zu Füßen und tat ihr und dem Himmel den Schwur, daß ich mich niemals mit einer

26) V. E., Bd. 4, S. 313/14. Diese Stelle der ersten Fassung des *Gift* fehlt sowohl im *Broadway Journal* als auch in der Ausgabe, die Griswold besorgt hat. Sie ist daher weder in der französischen Übersetzung von Baudelaire, der Griswold oder dem *Broadway Journal* folgt, noch in der von uns zitierten deutschen Ausgabe des Propyläenverlags enthalten.

27) Siehe S. 15 ff.

Tochter der Welt in Ehe verbinden — daß ich niemals ihrem geliebten Andenken, dem Andenken der innigen Zuneigung, mit der sie mich segnete, untreu werden wollte. Und ich rief den allmächtigen Herrn des Weltalls zum Zeugen an für meines Schwurs aufrichtigen Ernst. Und der Fluch, den ich von ihm und von ihr, der Heiligen im Paradiese, für den Fall meines Treubruchs auf mich herabrief, schloß eine so entsetzliche Strafe in sich, daß ich hier nicht davon sprechen kann." Den gleichen Schwur hatte der kleine Edgar, ohne es zu wissen, am Krankenlager seiner geliebten und sterbenden Mutter abgelegt und er mußte ihn sein ganzes Leben hindurch halten, selbst dann, als er ihn doch zu brechen versuchte. Nie hat er eine Sinnenehe mit irgendeiner „Tochter der Welt" geschlossen, auch dann nicht, als er seiner kleinen „Schwester" Virginia seinen Namen gab.

Eleonora stirbt nach dem Vorbild Elizabeths in der Jugend an Schwindsucht, — und verspricht ihrem treuen Gemahl, nach ihrem Tode über ihn zu wachen und ihm „häufig Zeichen ihrer Gegenwart" zukommen zu lassen.

Nun ziehen die Jahre langsam dahin. Der Witwer wohnt weiter in dem Tal des vielfarbigen Grases. „Aber wiederum hat eine Veränderung alle Dinge befallen." Das Tal, das doch nur eine Verkörperung, eine Doublette seiner Frau ist, hat wie sie selbst die verwelkten Farben des Todes angenommen. „Die sternförmigen Blüten krochen zurück in die Stämme der Bäume . . ., das tiefe Grün des Rasenteppichs verblaßte, die rubinroten Asphodelen welkten hin, eine nach der andern, und an ihren Orten brachen dunkle, blauäugige Veilchen auf . . . und das Leben entschwand von unseren alten Pfaden." Die Vögel fliegen fort, die Gold- und Silberfische schwimmen davon und der Fluß fließt wieder „in seinem einstigen, feierlich düstern Schweigen dahin . . ."

„Jedoch was Eleonora versprochen hatte, erfüllte sich." Sie

offenbart sich ihrem Gatten immer wieder, in einem Luftzug, einem Duft, einem Seufzer, einem Murmeln. Trotzdem ist aber die Leere seines Herzens nicht ausgefüllt; ein ungestillter Durst nach Liebe ist in ihm. Und der Gatte der Eleonora verläßt schließlich das Tal, um die Welt aufzusuchen.

In einer fremden Stadt bleibt er trotz tausend Versuchungen anfangs seinem Schwur treu. Plötzlich aber hören die Zeichen gänzlich auf, durch die Eleonora, die ihm bis hieher gefolgt ist, ihre Gegenwart hat fühlen lassen. Denn

„an dem Hof des Königs, dem ich diente, kam aus irgendeinem fernen, fernen, unbekannten Lande ein Mädchen, von dessen Schönheit mein ganzes ruchloses Herz entflammt und hingerissen war...

Ich sah in die blauen Tiefen ihrer ausdrucksvollen Augen und dachte nur an ihren Blick und an sie. Oh, wie anbetenswert war Lady Ermengard, und diese Erkenntnis ließ keine andere neben ihr aufkommen! Und wie herrlich waren die Wellen ihres hellen, kastanienbraunen (*auburn*) Haargeflechts. Übermannt von Freude drückte ich sie an meine Brust. Und ich war von der feenhaften Anmut ihres Schrittes hingerissen — eine wilde Leidenschaft steckte in der Liebe, die ich für sie hegte, und ich bemerkte, daß auch sie vom Lachen ins Weinen gleiten konnte, wie meine seit so langer Zeit verlorene Eleonora...[28]

Ich vermählte mich mit ihr; — und fürchtete nicht den Fluch, den ich auf mich herabgeschworen hatte, und seine Schrecken suchten mich nicht heim." Im Gegenteil, „ein einziges Mal kam durch das Schweigen der Nacht das süße Seufzen wieder zu mir, und es formte sich zu einer wohlbekannten, inbrünstigen Stimme: ‚Schlafe in Frieden! denn der Geist der Liebe lebt und herrscht. Wenn du glühenden Herzens Ermengard umarmst, bist du — aus Gründen, die dereinst im Himmel offenbar werden sollen — deines Gelübdes an Eleonora entbunden.'"

Man sieht, daß Eleonora in Ermengard wieder lebendig geworden ist. Diese Geschichte ist ganz wie der Roman *She* von Rider Haggard die Geschichte einer „Übertragung", und dies trotzdem Ermengard zuerst in der Fassung des *Gift* als eine

28) V. E., Bd. 4, S. 315.

Blondine (*fair-haired*) beschrieben wird, wobei sie wie Rowena die Haarfarbe der Untreue trägt, und wie diese blaue Augen hat. In der andern, von Poe später gestrichenen Stelle (die wir aber zitiert haben) ist die Farbe der Haare *auburn* wie die der Eleonora selbst. Das Schwarz der Ligeia und das Blond der Rowena werden einander angeglichen. Eleonora und Ermengard sind einander einen Schritt nähergekommen, um schließlich beide *auburn* zu werden, hellkastanienbraun. Beide Frauen sind schlank, sie haben die gleichen Haare, das gleiche Lächeln, das mit Weinen wechselt, und sogar die gleiche einzige Seele.

Baudelaire, der nicht Psychoanalytiker war, konnte natürlich nicht wissen, daß die Frau, der Poe ursprünglich treu bleiben wollte, seine Mutter gewesen ist, die er im Alter von drei Jahren verloren hatte; er schrieb daher in einer abschließenden Notiz zu seiner Übersetzung der Eleonora, diese Geschichte spiegle vermutlich die Bedenken wieder, die Poe hatte, als er seine Frau Virginia durch Frau Whitman ersetzen wollte. „Ich will dem Lichtschein", sagt er, „der manchmal die Begeisterung der Biographen hervorruft, nicht zuviel Bedeutung zumessen. Ich glaube aber, daß die Beobachtung von Nutzen ist, Poe habe die einzige Tochter der Schwester seiner Mutter[29] geheiratet, und nach dem Tode seiner von ihm sehr geliebten Frau einige Zeit hindurch daran gedacht, sich wieder zu verheiraten. Gar mancher Schriftsteller hat viele Liebschaften hindurch stets nur das Bild einer einzigen Frau verfolgt. Die Annahme einer in verschiedenen Körpern hausenden immer gleichen Seele kann man für das Plädoyer eines Gewissens halten, das fürchtet, einer geliebten Erinnerung untreu zu werden. Diese Hypothese wird außerdem durch die Tatsache gestützt, daß die Absicht, eine neue Ehe

29) Ein interessanter und bezeichnender Irrtum Baudelaires.

zu schließen, die knapp vor ihrer Erfüllung stand, jäh aufgegeben wurde. Selbst unter der Voraussetzung, daß die Eleonora (ich weiß nicht, wann diese Arbeit entstanden ist) vor dieser neuen Heiratsabsicht abgefaßt wurde, behält meine Beobachtung einen beträchtlichen moralischen Wert. In diesem Fall kann angenommen werden, der Dichter habe zuerst geglaubt, durch seine Lieblingstheorie zu seinem Betragen autorisiert zu sein, dann aber hat er eingesehen, diese Theorie genüge nicht, seine Skrupel zu beruhigen."

Tatsächlich wurde die Eleonora lange vor dem Heiratsplan mit Frau Whitman ausgearbeitet, ja selbst vor der ersten großen Untreue des Dichters, vor seiner Neigung zu Frau Osgood. Baudelaire hat aber doch recht: seine Beobachtung hat trotzdem beträchtlichen moralischen Wert; — wobei er allerdings Poe zuviel Überlegung bei dem Für und Wider seiner Gewissenbisse zuschreibt. Denn Eleonora behandelt das Thema der Untreue ganz im allgemeinen. Eleonora weist nämlich sowohl die Züge Virginias als auch die Elizabeths auf; Ermengard stellt daher die Untreue gegen diese beiden Frauen dar. Sie ist Virginia, wenn Eleonora Elizabeth ist; ist aber Eleonora Virginia, dann vergegenwärtigt Ermengard die „Dame aus Saratoga" und alle jene uns unbekannten Versuchungen, die in ihm hausten und ihm später in der Gestalt der Frances Osgood oder der Helen Whitman entgegentraten. Wie alle Träume der Menschen, enthält auch die Geschichte Eleonoras eine Chronik der Vergangenheit und zugleich eine Art Prophetie der Zukunft, weil sie den Charakter und die Begierde offenbart, die das künftige Leben des Träumers bedingen. Und wie alle Träume wird auch dieser durch einen aktuellen Anlaß ausgelöst, wahrscheinlich durch die Hämoptoë der Virginia oder zumindest durch das fühlbare Nachlassen ihrer Gesundheit, das ihren Gatten daran erinnert, der Tag sei vielleicht nahe, wo der Platz Virginias so verlassen sein werde,

wie früher einmal der Platz einer geliebten Mutter neben einem Kinde frei geworden ist. Dann wird die Leere des Herzens wie bei dem Waisenkinde in Richmond, wie bei dem Witwer im „Tal des vielfarbigen Grases" von der Sehnsucht befallen, wieder „voll" zu werden, die Liebe von neuem heiß herbeigesehnt, der Konflikt zwischen der Treue für eine teure Erinnerung und der Liebe zu einem neuen Wesen, in dem von neuem, jedoch in einem andern Körper, die ewiggleiche Seele herrscht, wieder aufbrechen. Aber im Leben glückt es nicht so leicht wie in der Geschichte der E l e o n o r a, dieser Wunsch- und Versöhnungsphantasie par excellence, den Konflikt zu befriedigen.

DAS OVALE PORTRÄT

Das ovale Porträt[30] wurde ebenfalls im Jahre 1842 veröffentlicht und wahrscheinlich unter dem Eindruck der immer verheerender um sich greifenden Krankheit Virginias geschrieben.

Der Held dieser Geschichte ist abermals ein Opiumsüchtiger. Aber Poe hat hier, wie schon in der Berenice, in der letzten Fassung (*Broadway Journal*) des Ovalen Porträts jede Anspielung auf das Opium gestrichen.[31] Verbirgt sich hinter einem solchen Vorgehen, hinter dieser stets wechselnden Haltung für oder gegen die Droge die Ambivalenz des Dichters gegenüber dem Opium? Auffallend ist, daß der Held der Geschichte, welcher auf einer Reise von Räubern angefallen wird, sich in ein verlassenes Schloß in den Apenninen flüchtet und dort die Tür einrennt — ganz so wie Ethelred beim Eremiten in *Mad Trist*. Hier wird er die Beute des Fiebers und der Schlaflosigkeit und verschlingt ein großes Stück Opium.

Und nun tauchen die Phantasmagorien auf, die Poe so genau kannte. Das Zimmer mit den zahlreichen Winkeln, in dem der Held in einem abseitsgelegenen Turm des Schlosses schläft, besitzt Wände, die „mit Teppichen be-

30) The Oval Portrait (*Graham's Magazine*, April 1842; *Broadway Journal*, I, 17). In der ersten Fassung (*Graham's Magazine*) hieß diese Erzählung *Life in Death* (Das Leben im Tode).

31) Sowohl Baudelaire als auch Griswold sind der letzten Fassung gefolgt. Es ist daher anzunehmen, daß Baudelaire nach Griswolds Ausgabe übersetzt und somit die erste Fassung nicht gekannt hat. Der Dichter der *Paradis Artificiels* hätte sonst die Stellen, an denen vom Opium die Rede ist, sicher nicht ausgelassen.

hangen und mit zahlreichen und mannigfaltigen kriegerischen Trophäen sowie mit einer großen Reihe lebensvoller Gemälde in reichornamentierten Rahmen überladen" sind. Der Held, bei dem das Opium zu wirken beginnt, betrachtet diese Gemälde mit tiefem Interesse und beginnt gierig in einem kleinen Band zu lesen, den er auf dem Kissen vorgefunden hat und der „eine Beschreibung und Würdigung" der Bilder enthält.

Plötzlich stellt er den Kandelaber auf einen andern Platz neben dem Bett. Das Licht fällt nun in eine Ecke, in der „das Porträt eines jungen, zum Weibe reifenden Mädchens" zu sehen ist. Es zeigt „nur Kopf und Schultern. Die Arme, der Busen und das strahlende Haar verschmolzen unmerklich mit den unbestimmten, doch tiefen Schatten, die den Hintergrund des Ganzen bildeten." Der Rahmen ist oval, ganz wie der des Medaillons der Elizabeth Arnold. Der faszinierte und zu gleicher Zeit erschreckte Held betrachtet das Porträt. „Endlich, als ich das wahre Geheimnis seiner seltsamen Wirkung gefunden zu haben meinte, sank ich in das Kissen zurück. Der Z a u b e r dieses eigenartigen Bildes schien mir in einer absoluten Lebensechtheit des Ausdrucks zu liegen." Das war Leben in der Malerei, in einer toten Frau; das war wieder einmal jenes L e b e n i m T o d, an dem alle Heldinnen Poes teilhaben. Daher hieß auch das o v a l e P o r t r ä t, in dem das ovale Medaillon Elizabeth Arnolds wieder sichtbar wurde, nicht ohne Grund zuerst D a s L e b e n i m T o d (*Life in Death*).

Der Held stellt dann den Kandelaber wieder an seinen Platz zurück und liest in dem Buch nach, was über das Bild steht. Und er findet dort folgende unfaßbare und seltsame Worte:

„Sie war ein Mädchen von seltenster Schönheit und ebenso heiter und lebensdurstig wie liebreizend. Und übel war die Stunde, da sie den Maler sah und liebte — den sie heiratete. Er: leidenschaft-

lich, gelehrt, ernst und finster, seiner Kunst wie einer Geliebten zugetan; sie: ein Mädchen ... liebte ... alle Dinge, liebkoste alle Dinge und haßte nur die Kunst, ihre Rivalin ... Schrecklich war es für sie, als der Maler den Wunsch aussprach, sogar sie, sein junges Weib, porträtieren zu wollen. Aber sie war demütig und gehorsam und saß geduldig viele Wochen lange im hohen dunkeln Turmzimmer, in das nur von oben her ein bleiches Licht hereinkroch. Er, der Maler, trank Seligkeit aus seinem Werk ... und er w o l l t e nicht sehen, daß der gespenstische Lichtschein in dem alten einsamen Turm Gesundheit und Lebenswillen seiner jungen Frau aufzehrte. Sie siechte hin, doch sie lächelte noch immer ... Aber schließlich, als die Arbeit ihrer Vollendung näherrückte, wurde niemand mehr im Turmzimmer vorgelassen; denn der Maler war fast toll vor brünstigem Arbeitseifer und wandte nur selten die Augen ab von der Leinwand und sah selbst seinem Weib nur selten ins Antlitz. Und er w o l l t e nicht sehen, daß die glühenden Farben, die er auf die Leinwand strich, den Wangen der Geliebten, die neben ihm saß, e n t z o g e n wurden. Und als viele Wochen vergangen waren und nur noch wenig zu tun übrig blieb, nur noch ein Pinselstrich am Mund, ein Glanzlicht am Auge, da flackerte das Lebensverlangen des jungen Weibes noch einmal auf, wie die Flamme in der erlöschenden Lampe noch einmal aufflackert. Und dann war der Pinselstrich gemacht und das Glanzlicht angebracht, und einen Augenblick stand der Maler entzückt vor dem Werk, das er geschaffen hatte. Im nächsten Augenblick aber begann er zu zittern und erbleichte und rang nach Atem, und ohne den Blick von seinem Werk abzuwenden, schrie er laut auf: ‚Wahrlich, das ist das lebendige L e b e n selber!‘ Und er wandte sich um, seine Geliebte anzusehen; — sie war tot.“

Es ist nicht schwer, in dem genialen, wahnsinnigen und auf seine Art sadistischen Künstler von neuem Poe zu erkennen. Die Geschichte des Malers mit seinem Modell ist nichts anderes als eine nach symbolischem Schema durchgeführte Transponierung der Geschichte des Künstlers Poe und seiner Kunst. Das O v a l e P o r t r ä t nimmt mit Hilfe eines Medaillons im Werk Poes den gleichen Platz ein wie die Freske der M e i s t e r s i n g e r im Werk Wagners.

Denn was gesteht uns das Ovale Porträt? Um diese makabren Meisterwerke schaffen zu können, in denen die Berenicen, Madelinen, Ligeias lächeln und erblassen, mußten die Farben des Lebens den Wangen einer Sterbenden „entzogen" werden: damit Edgar zu dem Künstler wurde, als den wir ihn kennen, mußte eine Frau sterben. In dieser Geschichte vermengt sich das Triumphgeschrei des Künstlers mit einem Klagelaut, welcher von den Gewissensbissen eines Menschen kommt, der sich am Tod einer Frau schuldig fühlt — so unheimlich froh werden konnte er durch ihren Untergang, so großen Nutzen aus ihm ziehen, so sehr hatte er infolgedessen ihren Tod gewünscht.

Während Poe das Ovale Porträt schrieb, starb tatsächlich eine Frau neben ihm, eine Frau, die den Erzählungen-Gemälden als Modell diente. Dieses Modell brauchte er, und dies ist eine der wesentlichen Ursachen, warum die kleine, der Schwindsucht geweihte Virginia zur Gefährtin gewählt wurde. Das gegenwärtige Modell zeigte sich ihm genau in den Posen, die er für seine Arbeit nötig hatte. Aber so wie bei einem Maler, der eine lebende Frau für eine Venus oder die Jungfrau Maria stehen läßt, das Idealmodell in einer Imago zu finden ist, welche in der Vergangenheit seines eigenen Lebens ruht, ebenso reproduzierte auch Poe, wenn er in seinen Geschichten die Stellungen seiner sterbenden Virginia malte, die bedeutende Gestalt der durch sie hindurchschauenden Mutter-Imago. Er hat Virginia als Modell gewählt, weil sie durch ihren jugendlichen und hinsterbenden Körper Elizabeth ähnlich war, ganz so wie ein Maler zu einer Venus nur eine Frau mit schönen Formen wählen würde. Und da eine Frau sterben mußte, als er klein war, damit er „Edgar Poe" wurde, mußte er später eine langsam Dahinsterbende als Modell für seine Bilder wählen.

DAS STELLDICHEIN

Unter allen unheimlichen Gestalten Poes, deren Züge wir bisher studiert haben, realisiert Usher allein — aber nach welchem Modus der Wiedervergeltung und des Schreckens! — die Phantasie der Vereinigung mit der Geliebten im Tode. Dieses Thema war jedoch eines der Fundamentalthemen im nekrophilen Unbewußten Poes. Es klingt daher in der Annabel Lee auf und auch in den Stanzen Für Annie, es ist das Thema der länglichen Kiste, wo es aber zu deutlich auftaucht, als daß wir es analysieren müßten. Es ist auch das Thema des Stelldicheins.

Das Stelldichein,[32] zuerst hieß es Der Geisterseher, gehört wie die Berenice, die Morella zu den Geschichten des Folio Clubs, infolgedessen zu den ersten Prosaerzählungen des Dichters. Es wurde gewiß in der armseligen Behausung bei Frau Clemm geschrieben, wo Poe bei Ruhe und Brot von seiner kleinen Cousine Virginia zur Arbeit angeregt worden war.

Das Stelldichein ist ganz in einem romantischen und schwülstigen Stil geschrieben. „Unglücklicher, geheimnisvoller Mann!" ruft Poe schon in der ersten Zeile aus, „der du, in deiner eigenen Phantasie verstrickt, hinstürztest in den Flammen deiner eigenen Jugend! Im Geiste sehe ich dich wieder einmal, noch einmal steigst du vor mir auf. Nicht,

---

32) *The Assignation.* Zuerst unter dem Titel *The Visionary* (Der Geisterseher) im *Southern Literary Messenger,* Juli 1835, erschienen, dann 1840, schließlich im *Broadway Journal,* 1, 23, unter dem jetzigen Titel. Die Zitate wurden übersetzt nach dem Text des *Broadway Journal,* V. E., Bd. 2.

o nicht so, wie du jetzt bist — im kalten Tal ein stummer Schatten —, sondern so, wie du sein könntest: ein Leben köstlicher Träumereien verschwendend in jener Stadt der blassen Traumgedichte, in deinem Venedig ...“ So hält sich der sehr reiche Held dieser Geschichte, der sich später als Engländer vorstellen wird, ohne weiteres à la Byron in dem gleichen Rahmen auf, in dem Childe Harold seine Guiccioli traf.

Dann entschließt sich der Erzähler, uns von dem Drama zu berichten, das er miterleben durfte:

„Die Nacht war ungewöhnlich finster ... Ich kehrte auf dem Großen Kanal von der Piazzetta heim. Als aber meine Gondel gerade bei der Mündung des San-Marco-Kanals angekommen war, gellte aus einem dunklen Schlund eine weibliche Stimme in einem einzigen wilden, langgezogenen Schrei ...“

Der erschrockene Gondoliere verliert sein einziges Ruder, die Gondel treibt langsam der Seufzerbrücke zu,

„als tausend Fackeln an den Fenstern und am Treppenhaus des Dogenpalastes aufflammten und mit einem Male die tiefe Nacht in einen bleichen unnatürlichen Tag verwandelten. Ein Kind war aus den Armen seiner Mutter von einem der oberen Fenster des hohen Bauwerks in den tiefen, dunklen Kanal gestürzt. Die stillen Wasser hatten sich lautlos über ihrem Opfer geschlossen.“

Schwimmer versuchen das Kind zu retten; da steht eine strahlende Erscheinung auf den Treppen des Palastes.

„Es war die Marchesa Aphrodite, die Angebetete von ganz Venedig — die Strahlendste der Strahlenden — von allen Schönheiten die lieblichste.“

Aber gleichzeitig auch die junge Frau des alten und intriganten Mentoni und Mutter jenes Kindes, das ihr erstes und einziges war.

„Sie stand allein. Ihr schmaler, nackter, silberglänzender Fuß schimmerte auf dem schwarzen Marmor. Ihr Haar, das sie zur

Nacht erst halb gelöst, umschmiegte inmitten einer Flut von Diamanten ihr klassisch schönes Haupt in Locken, gleich denen des jungen Hyazinth. Ein schneeweißes schleierfeines Gewand schien fast die einzige Umhüllung des zarten Körpers; doch die Mittsommer- und Mittnachtluft war heiß, dumpf und schwül und keine Bewegung der statuenartig reglosen Gestalt verschob die Falten des nebelleichten Gewandes, das sie umhing, wie der schwere Marmor die Niobe umhängt. Doch — seltsam, ihre großen glänzenden Augen blickten nicht hinunter auf das Grab, das ihre strahlendste Hoffnung barg —, sondern glühten in eine ganz andere Richtung! Das Gefängnis der alten Republik ist, wie ich glaube, der stattlichste Bau in ganz Venedig. Aber wie konnte jene Dame es so starr betrachten, wenn ihr zu Füßen ihr eigenes Kind im Todeskampfe lag? Und jene dunkle Nische — die gerade in das Fenster jenes Zimmers hinübergähnt —, was konnte in ihrem Schatten, in ihrer Architektur ... sein, das die Marchesa di Mentoni nicht tausendmal vorher schon bewundert hätte?"

Der Marchese, der einige Stufen höher als seine Frau im Galakostüm auf der Treppe steht, glich einem Satir, wie Poe sagt, klimpert auf der Gitarre, während er mit höchlichst ennuyierter[33] Miene die Befehle zur Rettung seines Kindes gibt.

Aber alle Anstrengungen sind vergebens; die Schwimmer kommen erschöpft zurück.

„Doch aus dem Dunkel jener Nische, von der ich schon sagte, daß sie sich am Gefängnis der alten Republik befand, ... trat jetzt eine in einen Mantel gehüllte Gestalt ins Licht; einen Augenblick stand sie droben an der Schwelle des schwindelnden Abgrunds, dann stürzte sie sich kopfüber in den Kanal. Als der Retter gleich darauf mit dem noch lebenden, noch atmenden Kind in den Armen auf den Marmorfliesen neben der Marchesa stand, löste sich sein nasser, schwerer Mantel und fiel zu seinen Füßen nieder und enthüllte den erstaunten Zuschauern die anmutige Gestalt eines jungen Mannes, dessen Name damals in ganz Europa widerhallte."

Wieder erinnert unser junger Held an Byron, dessen Name europäischen Klang hatte, der durch seine Heldentaten als

33) Französisch im englischen Text (*ennuyé*).

Schwimmer berühmt war. Und beim Tauchen legte er nicht einmal seine Cape à l'espagnole ab!

„Kein Wort sprach der Retter." Der hartherzige Marchese läßt sofort das Kind wegtragen. Die Marchesa beginnt zu zittern. Tränen steigen in ihre Augen, „in jene Augen, die so milde und fast flüssig waren", sie errötet vom Kopf bis zu den Füßen. Ihre Hand zittert krampfhaft, diese Hand, „die, als Mentoni in den Palast zurückkehrte, ... auf die Hand des Fremden sank". Mit seltsam leiser Stimme sagt sie ihm Lebewohl und flüstert sie ihm die rätselhaften Worte zu: „Du hast gesiegt — eine Stunde nach Sonnenaufgang — werden wir uns treffen — so laß es sein!" Man könnte nun denken, es handle sich um ein Rendezvous von Liebenden.

Der Fremde steigt in die Gondel des Erzählers und fährt mit ihm bis vor sein Haus. Bei dieser Gelegenheit wird uns der Fremde beschrieben:

„An Körpergröße stand er eher unter als über dem Mittelmaß, obgleich es Augenblicke der Leidenschaft gab, in denen seine Gestalt hoch aufwuchs und meine Feststellung Lügen strafte. Die schlanke Ebenmäßigkeit seines Körpers deutete mehr auf jenes schnellbereite Handeln, wie er es an der Seufzerbrücke bewiesen, als auf seine herkulische Kraft, von der man wußte, daß er sie bei gefährlicheren Gelegenheiten gezeigt hatte. Er hatte den schönen Mund und das Kinn eines Gottes — seltsam feurige, tiefe, feuchte Augen, deren Glanz von reinstem Haselnußbraun bis zum strahlenden Schwarz schwankte —, und eine Fülle schwarzen Lockenhaars, aus der eine ungewöhnlich breite Stirn wie lauter Licht und Elfenbein hervorstrahlte. Seine Gesichtszüge waren so klassisch ebenmäßig, wie ich sie nur allein im Marmorantlitz des Kaisers Commodus gefunden habe."

Auch dieser genaue Bericht dementiert nicht die Byronsche Haltung des Fremden; zu dem Mund, dem Kinn Byrons und seinen klassischen Zügen kommen die „seltsamen" Augen und die „ungewöhnlich breite Stirn" hinzu, die Edgar Poe hatte.

Beide waren Sportler, glänzende Schwimmer und hatten gelockte Haare. Der Fremde vereinigt so in sich die Züge des „Ichs" und des „Ich-Ideals" Edgar Poes, der in der Zeit der Geschichten des Folio Clubs noch unter dem atmosphärischen Einfluß des Halbgottes Byron stand. Es ist bei dieser Gelegenheit vielleicht der Hinweis von Interesse, daß der Maler Thomas Sully, der Onkel eines jungen Kameraden Edgars, als dieser fünfzehn Jahre alt war, eine Zeit später Poe, der schon im Beginn seines Ruhmes stand, in der Haltung eines der Bilder Byrons gemalt hat,[34] was das Modell gewiß freuen mußte.

Aber während Lord Byron erst dann mit der Dame seiner Träume in die andere Welt geflüchtet wäre, nachdem er sie besessen hatte, „liebt" der Fremde Poes auf andere Weise. Zuerst einmal gibt er sich mit dem Erzähler, der nur als gelegentlicher Freund gekennzeichnet ist, ein Rendezvous in seinem eigenen Palast, für den nächsten Tag und zu zeitlicher Morgenstunde. Dieser Freund sucht ihn „kurz nach Sonnenaufgang" auf, es schwindelt ihn vor der unvergleichlichen Pracht der Gemächer, in die er eintritt. Es scheint ihm undenkbar, „daß die Schätze irgendeines Menschen in Europa hingereicht haben könnten, um diese fürstliche Pracht zu entfalten, die ringsumher glühte und flammte". Er kommt in Räume, die von Lampen erhellt sind, und in denen es Räucherpfannen gibt und scharlachrote Fensterscheiben, in Räume, die mit Teppichen überladen, mit Silber- und Goldtapeten verkleidet sind, und in denen sich die auserwähltesten Kunstwerke aller Zeiten befinden, Zimmer, durch welche geheimnisvolle Düfte und Melodien ziehen. Der Fremde — dessen Antlitz verrät, daß er nicht geschlafen hat — empfängt den

34) *Israfel*, S. 98. Hervey Allen behauptet sogar, er wisse, wo sich diese Miniatur befinde, ohne jedoch den Ort angeben zu können.

Besucher, indem er sich, wahrlich mit viel Takt, über das Erstaunen belustigt, das dieser vor solcher Pracht nicht unterdrücken kann. Er teilt ihm auch mit, daß mit Ausnahme einer einzigen Person und seines Dieners noch kein anderes menschliches Wesen als der Freund die Schwelle dieses kaiserlichen Gemaches überschritten habe. Die beiden Männer sprechen nun begeistert über die Kunst und das Leben; im Lauf des Gesprächs verliert sich der Fremde plötzlich in Träumereien. Während einer solchen Gesprächspause entdeckt der Besucher auf dem Diwan ein Exemplar des *Orfeo* von Politien. Er öffnet das Buch und findet eine mit Bleistift angestrichene Stelle, „es war eine Stelle voll herzbewegender Gewalt — eine Stelle so voll tiefer Wollust, daß kein Mann sie lesen konnte ohne einen Schauer unerhörter Erregung, kein Weib ohne einen Seufzer. Die ganze Seite war mit frischen Tränen getränkt ..." und darunter steht in einer Schrift, die der Besucher beinahe nicht als die seines Freundes erkennt, folgendes Gedicht:

„Du warst für mich all dieses, Lieb,
Was Seele füllte und Sein,
Warst Inselgrün im Meere, Lieb,
Springbrunn' und Altarstein
Voll Frucht und Blumenwunder, Lieb,
Und all das Blühen war mein!

O Traum, dem Sterben kam!
O Sternenhoffen, dessen Licht
Sturmwolke mir benahm!
Ein Rufen aus der Zukunft spricht:
‚Voran! Voran!' — Doch Gram
Um das, was war, nimmt Zuversicht,
Macht müd und flügellahm.

Denn weh! des Lebens warmer Glanz
Erstrahlt für mich nicht mehr!
Die Woge raunt im Brandungstanz

Zum Strand: nie mehr — nie mehr
Wird wundgeschoßne Schwinge ganz,
Dürr bleibt der Baum und leer,
Dem jäh ein Blitz zerschlug den Kranz.

Und Tag ist Traum, der zu dir wacht,
Und Nacht ist Traum und leitet
Hin, wo dein dunkles Auge lacht
Und wo dein Fuß hinschreitet,
Der in ätherischen Tänzen sacht —
Auf italienischen Flüssen gleitet?

O schwarzer Tag — o Wogenbrand,
Der dich von mir gerissen,
Von Liebe fort zu greisem Stand
Auf ein unheilig Kissen,
Von Weiden fort am Nebelstrand,
Die um dich weinen müssen!"[35]

Diese in reinstem Englisch niedergeschriebenen Verse bestärken den Erzähler in seiner Meinung, die sich bisher nur auf Gerüchte stützen konnte, nämlich daß der Fremde ein Engländer sei: „nicht nur der Geburt, sondern auch der Erziehung nach."

Der Fremde enthüllt nun vor dem geblendeten Blick seines Besuchers ein lebensgroßes Porträt der Marchesa Aphrodite, ein ätherisches, lächelndes und zu gleicher Zeit melancholisches Antlitz, und er zeigt mit dem Finger auf eine Vase von eigenartiger Form. „Dort droben", fällt dem Besucher ein klassisches Zitat ein, er wendet sich dem Fremden zu und sieht ihn an, „dort droben steht er wie ein römisch Standbild — und wird dort stehen, bis Tod ihn marmorn macht."

„‚Kommen Sie', sagte der Fremde endlich und trat an einen kostbaren emaillierten Tisch aus massivem Silber, auf dem ein paar

35) In den Gedichtausgaben: *To one in Paradise.* Die „*eternal streams*" (ewiges Strömen) der vierten Strophe der Gedichtausgabe sind, entsprechend der Fassung, die in die Erzählung eingeschoben ist, durch „*Italian streams*" (italienische Flüsse) ersetzt.

Trinkbecher von seltsamer Farbe neben zwei etruskischen Vasen standen, die dieselbe eigenartige Form hatten wie jene im Vordergrund des Porträts — und, wie ich annahm, mit Johannisberger gefüllt waren. ‚Kommen Sie', sagte er herb, ‚lassen Sie uns trinken. Es ist früh — doch lassen Sie uns trinken! — es ist tatsächlich früh', fuhr er versonnen fort, als ein Engel mit schwerem goldenen Hammer dröhnend die erste Stunde nach Sonnenaufgang kündete. ‚Es ist tatsächlich früh — doch was tut's? Trinken wir! Bringen wir der großen feierlichen Sonne, die diese bunten Lampen- und Räucherbecken so gerne überstrahlen möchte, ein Opfer dar!' Und als er mit mir angestoßen hatte, goß er rasch mehrere Becher Wein hinunter."

Dann setzt er das Gespräch über die Kunst fort, und schließlich sagt er: „Gleich den Arabesken an diesen Räucherbecken windet sich meine Seele im Feuer und die Trunkenheit der ganzen Szenerie macht mich reif für die wilderen Visionen jenes Landes der wahren Träume, in das ich jetzt enteile." Nach einigen Minuten innerer Sammlung, während deren er auf irgendeinen Ton zu lauschen scheint, den nur er hören kann, ruft er mit dem Blick zum Himmel, wie wenn er ein letztes Wort zitieren würde, aus:

„Erwarte mich, ich werde zu dir finden
Auch in des Schattentales finstern Gründen."

„Im nächsten Augenblick warf er sich, anscheinend vom Weine überwältigt, der Länge nach auf eine Ottomane."

Zu gleicher Zeit hört man einen Schritt auf der Treppe, es klopft an der Tür. Ein Page der Mentoni stürzt herein und stammelt: „Meine Herrin, — meine Herrin — vergiftet! O schöne — o schöne Aphrodite!"

Der Besucher läuft zur Ottomane und versucht den Fremden zu wecken. Der Fremde ist tot. Und nun entdeckt der Besucher auf dem Tisch einen Becher, der zersprungen und schwarz angelaufen ist. „... und die Erkenntnis der ganzen entsetzlichen Wahrheit flammte plötzlich durch meine Seele."

*

Wir haben also eine romantische Geschichte von Liebe und Gift vor uns, deren Abschluß womöglich noch sinnloser ist als die Lösung im *Hernani* von Victor Hugo.

Hier sterben die Liebenden nicht einmal gemeinsam, sie finden Befriedigung an einer Art telepathischer Vereinigung durch das Gift. Aber während das treue Festhalten an einem gegebenen Versprechen den Doppelselbstmord von Doña Sol und ihrem Gatten irgendwie sozusagen rechtfertigen, scheinen die Marchesa Aphrodite und ihr Geliebter aus freien Stücken den gleichzeitigen, aber auf Entfernung durchgeführten Tod als die vollkommenste Vereinigung ihrer Seelen gewählt zu haben. So schwer es ihnen auch gewesen sein mag, sich zu treffen, so eifersüchtig sich auch der Marchese betragen, — Aphrodite hat ihn schon einmal, wie der Fremde eingesteht, in seinem Palast besucht. Und auch für ihre letzte, höchste Begegnung hätte sie es verstanden, dem Gatten zu entgehen. Poe hielt es gewiß für besonders schön, daß die beiden Liebenden „trotz aller Entfernung vereint" sterben.

Wir haben bereits verstanden, daß der Fremde Poe selbst ist, daß er sein Ich auf den Byronton jener Zeit abgestimmt dargestellt hat. Wer ist aber die Marchesa? Welche Modelle haben dieser Statue ihre Züge geliehen? Ein erster Einfall sagt uns, sie sei die Helen des fünfzehnjährigen Poe. Aphrodite wird nämlich mit den gleichen Pinselstrichen gemalt wie Helen: wie Frau Stanard hat auch sie ein k l a s s i s c h e s Haupt (*classic face* bei Helen, *classic head* bei Aphrodite), h y a z i n t h e n e Haare, und sie ist s t a t u e n h a f t wie diese (beide sind *statue-like*). Sie ist derart schön, daß sie dadurch leblos zu sein scheint und daher auf ihre Weise an den Tod erinnert.[36]

36) In diesem Text ist auch von einer N i s c h e (aus der der Retter hervorkommt) die Rede; aus einer N i s c h e (*window niche*) leuchtet auch die Schönheit der Helen für den Dichter in den S t a n z e n a n H e l e n: sie steht dort wie eine Statue.

Aber Aphrodite hat nicht nur die Züge der Helen an sich. In ihr sind noch andere Frauen, welche Poe liebte, verdichtet, ganz so wie dies in den zusammengesetzten Gestalten unserer Träume der Fall ist. Es ist möglich, diese Züge auf ihre verschiedenen Ursprünge zurückzuführen.

Das Gedicht, das in die Erzählung eingeschoben wurde, scheint dem Elmiren-Zyklus anzugehören. Nicht umsonst wird in der fünften Strophe des Gedichtes — das auch losgelöst von der Erzählung in den Gedichtausgaben abgedruckt ist — von einer Braut gesprochen, die dem geraubt wurde, der sie liebte, und von ihm fortgerissen wurde, „von Liebe fort zu greisem Stand auf ein unheilig Kissen". So hat Herr Shelton, der reiche und gesetzte Mann, Elmira von Poe fortgerissen, zwar nicht zu den „italienischen Flüssen", so doch zu einem „unheiligen Kissen", und Edgar konnte sich für den Baum halten, „dem jäh ein Blitz zerschlug den Kranz" und für den getroffenen Adler, der sich nie mehr erheben können wird!

Der Marchese di Mentoni repräsentiert aber nicht nur Herrn Shelton; sein Alter und sein trockenes Wesen konnten ganz gut auch im Richter Stanard ihr Vorbild haben. Dieser war über vierzig Jahre alt, zwölf oder dreizehn Jahre älter als seine Frau,[37] als Edgar Helen begegnete; und ein Jüngling von vierzehn oder fünfzehn Jahren, der in eine junge Frau verliebt war, konnte wohl einen Gatten für „alt" halten, der die Vierzig überschritten, besonders dann, wenn der junge Verliebte Dichter ist und der Gatte als Justizbeamter einen wenig romantischen Beruf ausübte. Vielleicht auch war der Richter Stanard tatsächlich ein trockener Mensch, dessen

37) Hervey Allen (*Israfel*, S. 109) zitiert die Inschriften auf ihrem Grabstein: danach soll der Richter 1781 geboren worden sein; seine Frau hingegen, die 1824 starb, war bei ihrem Tode einunddreißig Jahre alt.

positiver Verstand mit dem poetischen Wesen seiner schwärmerisch veranlagten jungen Frau kontrastierte, die wahrscheinlich bereits in der Zeit, in der Poe ihr seine ersten Verse vorlas, dem Irrsinn, der bald ausbrechen sollte, verfallen war ...

Was nun Allan betrifft, so war er zwar nur vier Jahre älter als seine Frau,[38] aber auch sein strenges und hartes Antlitz scheint selbstverständlich hinter den Zügen des Marchese di Mentoni auf. Der Marchese trennt die Liebenden ebenso wie der Kaufmann Edgar von seiner „Ma" getrennt hatte; er ist das Hindernis zum Glück, so wie der „Vater" immer das Hindernis für den verliebten Sohn ist. Und der fabelhafte Reichtum des „Fremden", der unerhörte Luxus des Palastes sind zweifellos von der Sehnsucht beschworene Spiegelungen des Vermögens John Allans, das Edgar für sich erhofft und verloren hatte, und das er nun in einer Reichtums- und Wunschphantasie seinem Byronschen Ich-Ideal zuschreibt. Aus der gleichen Quelle sollte Poe auch andere Prachtphantasien herrlicher Wohnungen schöpfen (*Philosophy of Furniture*) und, wie wir später sehen werden, seine berühmte Geschichte von Dukaten und Edelsteinen, den Goldkäfer.

Und das Kind? Warum rettet der Liebende, bevor er sich im Tod mit der Geliebten vereinigt, ihr Kind aus dem Wasser? Das ist doch ein offensichtlicher Unsinn: es wird uns eine Mutter vorgeführt, die aus Verzweiflung darüber, daß sie ihr Kind aus ihren Armen in den Kanal hat fallen lassen, wie eine wahre Niobe versteinert dasteht. Das Kind wird gerettet, sie hat keinen andern Wunsch, als es zu liebkosen, und bloß die harte Brutalität ihres Gatten hindert sie daran. Und nun entschließt sich diese Mutter, die bei dem Verlust und bei der Rettung des Kindes so heftig zitterte, ohne Übergang dazu, das Kind endgültig dem harten Vater zu überlassen, und

38) Nach *Israfel:* John Allan, geboren 1780; Frances Valentine, geboren 1784.

— indem sie dadurch den Mut des Retters belohnt — mit diesem Retter am nächsten Tag zu sterben.

Das wäre ganz albern, könnte man nicht durch die analytische Wissenschaft Licht in dieses Dunkel bringen. Wir erfahren durch die Analyse, daß man sich bei der Durchforschung der Träume der Menschen nicht beim manifesten Inhalt dieser Träume aufhalten darf, sondern daß man versuchen muß, ihren latenten Sinn zu erfassen. Glücklicherweise ist der latente Sinn der Rettung eines Kindes aus dem Wasser bekannt;[39] wir können daher auch ohne die Assoziationen des Autors der Geschichte weiterkommen. Ein Kind aus dem Wasser retten, bedeutet in den individuellen Träumen der Menschen ebenso wie in den Mythen der gesamten Menschheit: es zur Welt bringen. Wenn also der Held des Stelldicheins aus dem Kanal ein von Wasser triefendes Kind hervorholt und der Marchesa übergibt, dann gibt er ihr, in Wirklichkeit, im realen biologischen Sinn ein Kind.

Wahrscheinlich mußte sich Poe, wegen der Hemmungen, die in ihm wirksam waren, im Bereich des Bewußten vorstellen, der Besuch, den die Marchesa in dem fürstlichen Gemach abgestattet hatte, sei über Platonisches nicht hinausgekommen. Er hielt ein solches Benehmen gewiß für edler als jedes andere. Die Stelle im *Orfeo* hingegen, welche der Fremde mit Tränen benetzt und dadurch gleichsam unterstrichen hatte, wird als unrein qualifiziert. Der latente Sinn der Geschichte besagt also für das Unbewußte, daß zwischen ihnen eine fleischliche Vereinigung tatsächlich stattgefunden habe, und daß das aus dem Wasser gehobene Kind das Kind der beiden Geliebten ist. Diese Geschichte ist daher die Phantasie von einer vollkommenen Vereinigung zwischen dem Fremden-Byron-Edgar und der

39) Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden. Deuticke, Wien 1908.

Marchesa-Elmira-Helen-Frances, d. h. sie ist im Grunde genommen eine Phantasie vom Ödipusinzest zwischen Mutter und Sohn.

Persönliche Erlebnisse in der Jugend Poes hatten schon frühzeitig der Form vorgearbeitet, welche diese Geschichte annehmen sollte. Edgar war, wie wir wissen, ein ausgezeichneter Schwimmer. Mit vierzehn oder fünfzehn Jahren, zur Zeit der Helen, war er selbst den Spuren Byrons gefolgt, und hatte eine Heldenleistung als Schwimmer vollbracht, auf die er sein ganzes Leben lang stolz sein sollte. In einem Brief an White im Mai 1835 berichtete er selbst darüber: „Der Schriftsteller scheint meine Leistung als Schwimmer mit der des Lord Byron zu vergleichen, obwohl zwischen beiden keine Vergleichsmöglichkeit besteht. Jeder Schwimmer meiner Zeit, der an schnelle Strömung gewöhnt war, hätte den Hellespont durchschwimmen können, ohne deshalb Aufsehen zu erregen. Ich schwamm an einem heißen Junitag von Ludlam's Wharf bis Warwick (sechs Meilen) gegen eine der stärksten Strömungen, die je in diesem Flusse aufgetreten sind. Es wäre verhältnismäßig leicht gewesen, zwanzig Meilen bei ruhigem Wasser zu schwimmen. Ich hielte es für nichts Außergewöhnliches, wenn ich versuchen würde, den Pas de Calais zwischen Dover und Calais zu durchschwimmen."[40]

Als Poe diese Heldentat durchführte, folgte ihm sein Lehrer William Burke in einem Boot, und auf dem Ufer begleiteten ihn seine Kameraden, unter ihnen Robert H. Cabell und Robert C. Stanard, der Sohn seiner vielgeliebten Helen, welcher dann zu seinen Eltern verschwitzt und mit Schmutz bedeckt heimkehrte.[41] Robert Stanard war fünf Jahre jünger als sein Beschützer Edgar Poe, und er bewunderte ihn.

40) *Israfel*, S. 105. Hervey Allen zitiert diese Zeilen nach dem *Southern Literary Messenger* und nach Ingram.

41) *Israfel*, S. 105 f., nach den Erinnerungen John C. Stanards.

Auch der Sohn des Gesellschafters John Allans, Ellis, der später Oberst wurde, stand unter dem Einfluß des prächtigen Edgar: „Kein Junge hat auf mich jemals einen größeren Einfluß ausgeübt", schrieb er. Eines Tages wurde er von Poe, der ihm das Schwimmen beibringen sollte, ins Wasser geworfen. Er wäre aber ertrunken, hätte sich nicht auch Poe ins Wasser gestürzt und ihn gerettet.[42] So kamen zwei junge Leute, bei denen Poe die pseudoväterliche Rolle eines Beschützers gespielt (den einen hatte er buchstäblich gerettet, der andere war der Sohn der vielgeliebten Frau), mit in die Geschichte hinein, weil sie aus der Zeit stammen, in der Poe Schwimmer war; und das gibt der Phantasie der Rettung des Sohnes der Geliebten, mit der das Stelldichein einsetzt, sogar vom Biographischen her eine Bekräftigung. Zu diesen Erinnerungen, die sich auf ihre Art auswirken, kommt noch der in tiefster Schicht verankerte Ödipuswunsch hinzu, den Vater zu ersetzen, von der Mutter ein Kind zu bekommen ... und die Geschichte war geschaffen.

Der handgreifliche Unsinn der Erzählung, der also hauptsächlich darin besteht, daß eine von Leidenschaft ergriffene Mutter ihr gerettetes Kind verläßt, um mit dem Geliebten zu sterben, bringt übrigens, ganz so wie dies bei der Sinnlosigkeit der Träume der Fall ist, ein reales Urteil zum Ausdruck, das sich im latenten Sinn der Geschichte befindet. Auch der Unsinn, mit dem Mantel ins Wasser zu springen, der den Retter ja im Schwimmen nur hindern („ohnmächtig machen") würde, muß den gleichen Sinn haben. Es ist so, als ob Poe eingestehen würde: „Es ist doch sinnlos zu glauben, ich hätte von meiner Mutter ein Kind haben können. Wir konnten uns nur im Tode vereinen." Und hier blickt die vierte Gestalt durch, welche zu dem Bild der Marchesa Aphrodite beigetragen hat,

42) V. E., Bd. 1, S. 24.

trotzdem diese Gestalt nur das statuenhafte Aussehen Helens wiederzugeben schien. Auch die Marchesa, welche den Namen der aus dem Wasser emporgestiegenen großen mütterlichen Gottheit trägt, kann sich der Tatsache nicht entziehen, daß Elizabeth Arnold ihr als Modell gedient hat, jene Elizabeth Arnold, die ebenso „ätherisch" wie sie gar viele Male vor dem kleinen entzückten Knaben mit den Schleiern einer Schauspielerin geschmückt und im nebelleichten Gewand der Tänzerin erschienen sein mußte. Nicht ohne tiefere Ursache schreibt daher die erste Fassung der Geschichte der Aphrodite ebenso wie der Heldin des Ovalen Porträts „eine Nase zu, die ähnlich ist den zarten Schöpfungen des Geistes, die man bloß in den Medaillons der Hebräer findet".[43] Die Mutter und das einzige Bild, das er von ihr besaß, waren für Poe das Urbild aller Medaillons, und die Tatsache, daß er aus der Fassung von 1840 diese Stelle ausgemerzt hat, ist der schlüssige Beweis dafür, daß sie eine Fixierung an die Mutter verriet.

Aus dem Gedicht des Fremden, das dieser über eine Seite im *Orfeo* geschrieben hat, spricht der Schmerz, er habe Elmira verloren; aber es ist ebenso durch die Trauer um „irgend jemand im Paradies" inspiriert, an den es sich in der reinen Gedichtfassung wendet. Die „zusammengesetzte" Eurydice, in der sich die Züge der Frances mit denen der Helen mischten, war ursprünglich und immer wieder die Geliebte und verschwundene Mutter des Waisenkindes. Mit Recht ersetzte daher der Dichter in der Gedichtausgabe die „italienischen Flüsse" durch „ewige Ströme" und verlegte er das Vaterland der Beweinten von dieser Erde weg ins Paradies.

Nun hat ihn seine Mutter in Norfolk im Dezember 1810 zum erstenmal ahnen lassen, was man unter „Geburt" ver-

43) V. E., Bd. 2, S. 346.

steht, als sie die kleine Rosalie zur Welt brachte. Der Vater David Poe war damals bereits verschwunden. War ein anderer Mann — wie man gemeint hat — an seine Stelle getreten? Wir hätten sicher davon erfahren, wenn sich ein Liebhaber als Gatte in dem von David Poe verlassenen Haus niedergelassen hätte, und die Tugendhaftigkeit der armen schwindsüchtigen Schauspielerin wäre nicht mehr nur bezweifelt worden. Es war damals sicher kein solcher Mann vorhanden; und als Rosalie zur Welt kam, als Edgar mit dem kleinen Kind der Mutter nach Charleston in Carolina folgte, war er das einzige männliche Wesen ihrer Umgebung, seine Ödipuswünsche hatten den höchstmöglichen Grad an Realisierung erreicht. Und der Rivalitätsstreit mit seiner kleinen Schwester, die ihm einen Teil der mütterlichen Zärtlichkeit entzog, konnte durch die unbewußte Phantasie gemildert werden, nach der diese kleine Schwester ihnen beiden, dem Paar, geschenkt worden war, bei denen er die Rolle des verschollenen Vaters spielte. Das alles kann natürlich keineswegs klar von dem Gehirn eines Zwei- bis Dreijährigen erfaßt werden; aber die Elemente dazu waren durch die damalige Situation gegeben und konnten später in der Psyche des überlebenden Kindes verarbeitet werden.

In unserer Geschichte jedoch lebt der Fremde — Edgar — nicht weiter. Sie realisiert also nicht nur das Ödipusverlangen nach einem Kind von der Mutter durch die Symbolik der Rettung des Kindes Aphroditens aus dem Wasser, sie realisiert auch den Wunsch nach Vereinigung mit der Mutter im Tod. Im übrigen folgt diese Vereinigung — die im gleichzeitigen Tod symbolisiert ist — sofort nach der Geburt; das Unbewußte kümmert sich eben nicht um zeitliche Zusammenhänge, die Kategorie Zeit ist eine Schöpfung des Bewußten. Daß der Tod das Symbol für eine sexuelle Vereinigung sein und dadurch befriedigen und beglücken kann, wird durch die Selbstmorde vieler unglücklich Liebender bewiesen, welche den

gemeinsamen Tod auch dann der Flucht vorziehen, wenn die Wege für sie frei sind.

In unserem Falle jedoch ist der Tod noch etwas anderes: er ist die Strafe dafür, daß der Ödipusinzest verwirklicht wurde. Die Gestalt des alten Gatten beherrscht von den Stufen herab die Statue der Marchesa Aphrodite, seines Besitzes, und er befiehlt den Geliebten, in den Tod zu gehen. Ganz ebenso vergiften sich Hernani und Doña Sol beim Klange des Horns, das Don Ruy Gomez, der Vater-Imago, wie man sagen könnte, gehörte, die Doña Sol „aufzog". Aber während bei Victor Hugo in einer direkteren, weniger verdrängten Situation der unheimliche Greis als Rächer beim Tod des jungen Paares (hier spielt Doña Sol für Hernani sowohl die Rolle der Mutter als auch die der Schwester) anwesend ist, handelt der Marchese di Mentoni bei Poe aus der Entfernung und sozusagen nur durch seine Existenz, welche die beiden Liebenden hindert, miteinander zu leben. Und beim Tod der beiden Liebenden ist nur die Sonne dabei.

Aber die Sonne ist ein in der ganzen Welt gütiges Vatersymbol; die Liebenden Poes sterben also, wenn auch auf ihre Art voneinander entfernt, ebenfalls unter dem Blick des rächenden Vaters, dem ebensowenig etwas entgehen kann wie dem Blick Gottes! Vergebens versuchen die prunkvollen Lampen und Räucherbecken, Symbole für ihren Besitzer, den „Fremden", den Sohn, den feierlichen Glanz der Sonne zu übertreffen! Die Sonne siegt, ihr werden wie dem Ruy Gomez die beiden jungen Leben geopfert.

So reproduziert Poe, wie Victor Hugo, ohne es zu wissen, das uralte Drama, das sich bei den zivilisierten Völkern nur in den Tiefen des Unbewußten abspielt, während es sich in prähistorischen Zeiten in den Tiefen mancher Wälder abgespielt hat: die Hinrichtung des Sohns durch den Rächer-Vater, weil dieser Sohn ihm eine seiner Frauen, die Mutter oder

Schwester, weggenommen. Eine Spur vom Charakter des Verbrechens, auf das Tod steht, steckt noch in der Todesart, die gewählt wurde: die Liebenden vergiften sich. Denn die Spasmen, die das Gift hervorruft, ersetzen im Unbewußten häufig die Spasmen der Liebe. Zu gleicher Stunde erbeben die Marchesa und ihr Geliebter wie vollkommene Liebende in dem gleichen, letzten Krampf, der aber für sie mehr als nur ein „kleiner Tod" ist.

Daß sie diese höchste und gleichzeitige Vereinigung „auf Entfernung" erleben müssen, verdanken sie vermutlich der starken Sexualverdrängung Edgar Poes, der im Unbewußten entsetzt war über die allzugroße Kühnheit seiner Inzestphantasie.

METZENGERSTEIN

Mit der Analyse dieser Geschichte schließen wir den Zyklus der tot-lebenden Mutter. Obwohl die Mutter mit dem Attribut „Leben im Tod" noch durch andere Geschichten Poes hindurchgeht, wollen wir hier nur die studieren, deren zentrales Thema sie bildet.

Bei der ersten Fassung von Metzengerstein,[44] die zu den Geschichten des Folio Clubs gehört, stand nach dem Titel: *„In imitation of the German"*, „Dem Deutschen nachgeahmt". Metzengerstein beweist aber wieder einmal, daß es dem Genie — auch wenn es, wie hier, ausdrücklich das Gegenteil erklärt — unmöglich ist, eine andere Geschichte nachzuahmen. Sobald die Komplexe eines Lebewesens imstande sind, sich in einem Kunstwerk zu verkörpern (und das ist die Bedingung für einen wahren Künstler!), dann durchdringen auch schon die persönlichen Komplexe des Künstlers mit ihrem Leben und ihren Farben alles, was er niederschreibt. Gewiß: Poe wuchs als Schriftsteller in der romantischen, vom Nebel verhüllten Atmosphäre Deutschlands, durch den man die von weißen Damen heimgesuchten Schlösser hindurchscheinen sieht, auf; er hat die Erzählungen der Engländerin Ann Radcliffe u. a. gelesen; und die Tuberkulose galt damals als poetische Krankheit und war bei den Dichtern in Mode. Aber alles das hätte keinen Edgar Poe hervorgebracht, wenn nicht an einem Dezemberabend 1811 die gebrechliche Schauspielerin Elizabeth neben ihrem kleinen Kind auf einem elenden Lager in Richmond gestorben wäre.

44) *Metzengerstein* (*Southern Literary Messenger*, Januar 1836, 1840; Griswold).

Ich weiß nicht, ob Metzengerstein in der deutschen Literatur ein Vorbild hat, aber die Fassung, die von Poe niedergeschrieben wurde, kann nur von ihm stammen.

*

Das Schloß Metzengerstein liegt neben dem Schloß Berlifitzing in Ungarn, in einer nicht näher angegebenen Zeit, in welcher man an Seelenwanderung glaubte. In diesen Schlössern wohnen seit Jahrhunderten zwei miteinander verfeindete Familien, denen eine Prophezeiung verkündet hat: „Ein stolzer Name soll in Schrecken untergehen, wenn, wie der Reiter über sein Roß, die Sterblichkeit von Metzengerstein triumphieren wird über die Unsterblichkeit von Berlifitzing."

Die Berlifitzing, die als Sippe weniger alt und reich sind als die Metzengerstein, zittern vor dieser Vorhersage. Übrigens ist „Wilhelm Graf Berlifitzing . . ., obgleich von hoher Abkunft, zur Zeit dieser Erzählung ein kraftloser und kindischer Greis. Er hatte weiter nichts Bemerkenswertes an sich als eine übertriebene und hartnäckige Abneigung gegen die Familie seines Nebenbuhlers und eine so leidenschaftliche Liebe für Pferde und Jagd, daß weder seine körperliche Schwäche, noch sein hohes Alter oder sein Schwachsinn ihn davon abhalten konnten, täglich an den Gefahren des Jagdvergnügens teilzunehmen."

Dann wird das Bild seines Rivalen gezeichnet, des Friedrich Baron Metzengerstein, der „noch nicht einmal mündig (war). Der Vater, der Minister gewesen, starb in jungen Jahren. Seine Mutter, Baronin Marie, war ihm bald ins Grab gefolgt", ganz wie die Mutter Poes dem Vater gefolgt war.

Eine Stelle, die wahrscheinlich von Poe selbst in der letzten Fassung, die Griswold nach seinem Tod veröffentlicht hat, gestrichen wurde, verdient es, hier zitiert zu werden. Ganz

wie die Stellen, die von Poe 1845 in der späteren Fassung der Berenice, Eleonora, des Ovalen Porträts (im *Broadway Journal*) unterdrückt wurden — Stellen, die wir zitiert haben —, ist auch die hier unterdrückte Stelle mit jenen vergessenen Traumfragmenten zu vergleichen, die nachträglich wieder auftauchen. Jeder Analytiker weiß: diese Traumfragmente sind durchgehends wichtig; die Traumzensur hat sie nach dem Erwachen für den Augenblick oder für immer aus der Erinnerung an den manifesten Trauminhalt verbannt, gerade weil sie für seinen latenten Sinn besonders bezeichnend sind, und diesen latenten Sinn ganz besonders leicht verraten könnten. Was enthalten nun alle diese von Poe gestrichenen Stellen, die wir wieder in den Text eingesetzt haben? In Berenice sprechen sie von der toten Frau, die lebend in ihrem Sarg liegt, und vom Opium; in Eleonora ist die Beschreibung der Frau gestrichen; im Ovalen Porträt haben wir die umständliche Schilderung des Opiums; und auch in Metzengerstein gibt, wie wir sehen werden, die gestrichene Stelle wichtigen Aufschluß über den Sinn der Traumgeschichte, den Poe anscheinend zu verschleiern versucht hat. Als er diesen Strich durchführte, verstand er selbst gewiß nicht seine eigene Absicht; auch der Träumer „vergißt" ein Fragment seines Traumes. Poe glaubte zweifellos, nur aus Rücksicht auf ästhetische Bündigkeit zu handeln, trotzdem bleibt es Tatsache, daß die wiederhergestellten Stellen den latenten Sinn der Geschichte ganz seltsam beleuchten.

Der unterdrückte Absatz in Metzengerstein lautet:

„Die schöne Baronin Marie! wie konnte sie sterben? — und an Schwindsucht! Aber das ist ein Weg, auf dem mich der Himmel folgen lassen möge. Ich möchte, daß alle Menschen, die ich liebe, an dieser freundlichen Krankheit sterben. Wie schön ist es, in der Morgenröte seines jungen Blutes die Erde zu verlassen — das Herz voll Leidenschaft — die Phantasie ganz Flamme — mitten in den Nachwehen der glücklichsten Tage — beim Verlöschen des Jahres,

und so für ewige Zeiten in der Pracht der Herbstblätter eingehüllt zu sein! So starb Baronin Marie. Der junge Baron Friedrich stand ohne einen einzigen lebenden Verwandten allein neben dem Sarg seiner verstorbenen Mutter. Er legte seinen Kopf auf ihre stille Stirn."

Das hat vielleicht auch ein anderer kleiner Junge einmal getan oder tun wollen. Friedrich Metzengerstein aber reagiert mit grausamer Gefühllosigkeit auf die seit jener Szene ewig währende Trauer des kleinen Edgar, denn er, Friedrich, ist nicht mehr drei Jahre alt!

„Kein Schauer schüttelte seinen zarten Körper — kein Seufzer kam aus seiner Brust von Stein. Dieser herzlose Mensch, der seit seiner Kindheit eigensinnig und heftig war, hatte das Alter, von dem ich jetzt spreche (achtzehn Jahre), nach einem Leben von Verschwendungssucht, Unordnung, Frechheit und Gefühllosigkeit erreicht. Und schon seit langem war in ihm eine Schranke gegen alle frommen Gedanken und edlen Erinnerungen aufgerichtet."[45]

So sieht Friedrich aus, und irgend etwas im Unbewußten Poes muß wohl trotz der ewigen Trauer, in der er lebte, versucht haben, ihm ähnlich zu sein, jenes Etwas, das Edgar nach seiner „Verschwendungssucht" und seinen „Ausschweifungen" auf der Universität von Virginia dazu getrieben hat, sich in dem gleichen Alter wie Friedrich frech, ungestüm und hartnäckig gegen die väterliche Autorität aufzulehnen, und auch gegen die Fixierung an die Mutter, so daß er schließlich für immer aus dem Haus des John und der Frances Allan floh.

Aber trotz aller äußeren Befreiungsversuche werden in unserem Innern die Ketten Fixierung und Abhängigkeit niemals ganz zerbrochen, jene Ketten, die uns an die Leidenschaften, an den Haß, an die Autoritäten unserer Jugendzeit fesseln. Das Betragen Friedrich-Edgars, der gleich nach dem Tod seines Vaters in den Besitz der großen Domänen getreten war, stellte innerhalb dreier Tage „die Taten ... des Herodes in den

45) V. E., Bd. 2, S. 371.

Schatten und (übertraf) sogar bei weitem die Erwartungen seiner begeisterten Bewunderer ..." Poe sagt uns aber nicht, ob die Mutter Friedrichs, die dem Vater bald ins Grab folgte, ihm so schnell dorthin gefolgt war, daß sie zu dieser Zeit bereits tot ist — was immerhin auffallen muß. Der Tod des Vaters entfesselt in Friedrich die wildesten Instinkte:

„schandbare Schwelgereien, gemeine Treulosigkeit, unerhörte Scheußlichkeiten gaben seinen zitternden Vasallen bald zu verstehen, daß weder kriechende Unterwürfigkeit ihrerseits, noch Gewissensbisse seinerseits jemals irgendwelche Sicherheit gewähren würden vor den erbarmungslosen Fängen dieses kleinen Caligula".

So muß es auch im Unbewußten Poes ausgesehen haben, wenn auch nicht in seinem Handeln: seine mit Sadismus imprägnierten Geschichten bezeugen es. Und um seine Heldentaten zu krönen:

„In der Nacht des vierten Tages gerieten die Stallungen des Schlosses Berlifitzing in Brand und die einmütige Ansicht der Nachbarschaft war, daß das Verbrechen der Brandstiftung auf die grauenvolle Liste der Untaten und Greuel des Barons zu setzen sei."

So greift Metzengerstein direkt und durch Brand Berlifitzing an.

Wer ist nun Berlifitzing, der „kraftlose und kindische Greis", der „nichts Bemerkenswertes an sich" hatte, „als eine übertriebene und hartnäckige Abneigung gegen die Familie seines Nebenbuhlers und eine so leidenschaftliche Liebe für Pferde und Jagd, daß weder seine körperliche Schwäche, noch sein hohes Alter oder sein Schwachsinn ihn davon abhalten konnten, täglich an den Gefahren des Jagdvergnügens teilzunehmen"? Berlifitzing kann im Unbewußten Poes nur ... John Allan gewesen sein. Auch Allan war „kraftlos", da er an Wassersucht litt (der erste Anfall trat 1820 auf, als er erst vierzig Jahre alt und mit Edgar in England war); auch er machte sich in den Augen des jungen Meuterers besonders

durch eine „übertriebene und hartnäckige Abneigung" gegen seine Familie bemerkbar; auch er war trotz der „körperlichen Schwäche", des „hohen Alters" und des „Schwachsinns", die der junge Edgar dem Fünfzigjährigen gern gewünscht hätte, willig an Geist geblieben und gehaßt worden, und hatte bis ans Lebensende eine Leidenschaft für wirkliche Pferde und für die symbolischen „Pferde" und die „Jagd", die im Unbewußten Frauen und den Ritt bedeuten. Hatte nicht der Witwer nach Frances Allan, der sich als Fünfzigjähriger mit einer jungen Frau wieder verheiratete, Zwillinge mit einer Frau Wills, die sein Testament erwähnt[46] — und außerdem uneheliche Kinder aus der Zeit der Frances — und ließ er nicht, als er mit vierundfünfzig Jahren starb, trotz seiner Schwäche eine junge Frau mit zwei kleinen Kindern, die zum dritten Male schwanger war, zurück? Der alte Wassersüchtige ritt daher noch einige Monate vor seinem Tod, und dies trotz der „Gefahren des Jagdvergnügens".

Daher zündete das Feuer die Ställe seines Schlosses an. Das Feuer ist im Unbewußten das klassische Symbol für die urethrale Erotik (im Volksmund sagt man ja auch den Kindern, die mit dem Feuer spielen, sie werden ins Bett pissen), vielleicht deshalb, weil das Wasser, so wie der Urin, das Feuer, seinen Gegensatz löscht (Assoziation durch Kontrast), noch wahrscheinlicher aber deshalb, weil das gleiche Organ, durch welches das Harnwasser abgelassen wird, auch das Feuer des Vergnügens bereitet (Assoziation durch Aneinandergrenzen). Das Bettnässen in der Kindheit ist übrigens eine regelmäßige Begleiterscheinung oder ein Substitut der infantilen Masturbation, das „Feuer" ruft das „Wasser" herbei. Und eine der Sexualtheorien des Kindes, welches das Sperma noch nicht kennt, besteht häufig darin, daß es sich vorstellt, der Mann uriniere auf der oder in die

46) *Israfel,* S. 868.

Frau, um sie zu befruchten. Es ist daher keineswegs seltsam, daß das Unbewußte Poes die Züchtigung des alten Allan-Berlifitzing nach dem Modus der infantilen Urethralerotik darstellt.

Die Ställe des Schlosses gehen also in Flammen auf. Während dieser Zeit sitzt „der junge Edelmann anscheinend in tiefen Gedanken in einem großen, einsamen und hochgelegenen Gemach des Stammschlosses Metzengerstein", dessen Wände mit Teppichen bedeckt sind. „Dort tummelten die dunklen, hohen Gestalten der Ritter von Metzengerstein ihre kraftvollen Kriegsrosse auf den Leichen der besiegten Feinde und machten mit ihren entschlossenen Mienen selbst stählerne Nerven erschauern. Und hier wieder fluteten die wollüstigen und schwanengleichen Gestalten der Damen aus längst vergangenen Zeiten in irren, unwirklichen Tänzen zu den Tönen einer unwirklichen Melodie." So ziehen auf diesen Teppichen reitende und kämpfende Ritter vorüber und ätherische, sanfte Frauen.

Während der Baron auf den anwachsenden Tumult in den Ställen der Berlifitzing lauschte, oder vielleicht über irgendeine noch dreistere Tat nachsann, hafteten seine Blicke unwillkürlich auf der Gestalt eines riesenhaften Pferdes von ganz seltsamer Farbe, das auf der Wandverkleidung als das Roß eines sarazenischen Vorfahren der gegnerischen Familie dargestellt war. Das Pferd selbst stand regungslos im Vordergrund des Bildes, sein gefällter Reiter aber verendete im Hintergrund unter dem Dolchstich eines Metzengersteins.

Friedrich kann den faszinierten Blick nicht von diesem Wandteppich wegwenden, „trotzdem eine unerklärliche, erstickende Angst sich wie ein Leichentuch auf seine Sinne legte... Als aber der Aufruhr draußen plötzlich noch wilder tobte, richtete er mit gewaltiger Anstrengung seine Aufmerksamkeit auf den roten Lichtschein, der aus den flammenden Ställen auf die Fenster des Gemaches fiel. Doch einen Augen-

blick nur tat er das — ganz unwillkürlich schweiften seine Augen wieder zur Wand. Mit Staunen und schauderndem Entsetzen nahm er wahr, daß der Kopf des riesigen Hengstes inzwischen seine Stellung geändert hatte. Vorher waren Hals und Kopf des Tieres wie mitfühlend zu dem am Boden liegenden Herrn herabgebeugt, jetzt hatten sie sich in voller Länge gegen den Baron ausgestreckt. Die Augen, die vorher unsichtbar blieben, hatten einen eindringlichen Menschenblick und glühten in merkwürdig rotem Feuer, und die aufgewölbten Lippen des offenbar wütenden Tieres legten ekelhafte Totenzähne bloß."

So kommt Leben in den Tod des Wandteppichs wie in den Leichnam der Rowena, in den Körper der Berenice, Madeline oder in die tote Leinwand des Ovalen Porträts; und das Pferd des Teppichs entblößt von neuem die Zähne, die Totenzähne der Rowena, der Berenice, und sagt damit aus, wen es darstellt. Es war nicht schwer zu erraten: auch dieses Pferd, von dessen Rücken der reitende Vorfahre Berlifitzing durch den zu Fuß einherschreitenden Vorfahren der Metzengerstein herabgeworfen wird, ist eine Mutter-Imago, diesmal nach dem primitiven Schema des Totemtiers, einem Schema, das im Unbewußten brauchbar erhalten geblieben ist. Das monströse Pferd Berlifitzings ist eine Verdichtung aller von John Allan bestiegenen „Mütter" mit der realen Mutter Edgar Poes, der Mutter mit den Totenzähnen, Elizabeth Arnold. Denn wenn das Antlitz des Vaters für Poe immer wieder die energischen Züge des zweiten Vaters John Allan aufwies, neben denen die Züge des ersten, des wirklichen Vaters, die Züge David Poes verblassen, so behielt das Antlitz der Mutter unwandelbar die Totenzüge der ersten Mutter bei, über welche die Züge aller andern geliebten Mütter seines Lebens, von Frances Allan angefangen bis zu Virginia und den Frauen, die nach ihr kamen, nur darübergelegt wurden.

Diesmal aber ist die Mutter nicht durch eine der weißen, ätherischen Damen dargestellt, die über den Teppich dahinschweben, sie kommt auch nicht mit den Zügen der lungenkranken Baronin Marie aus dem Grab, deren Schilderung von Poe aus unbewußter Scham unterlassen wurde, da diese Schilderung wegen des dann folgenden „Inzestes" zu sehr an seine eigene Mutter erinnern würde. Marie verwandelt sich im Metzengerstein in ein fürchterliches, mißgestaltetes Pferd, weil die Tatsache, daß hier die Mutter beritten wird, und die „Gefahren dieses Jagdvergnügens" das Zentrum der Erzählung bilden. Jene „Übung" hat der kleine Edgar durch seinen Vater — oder durch einen Liebhaber seiner Mutter — vielleicht durchführen gesehen, als er noch nicht drei Jahre alt war; denn Erwachsene übersehen zu Unrecht den Blick kleiner Kinder. Auf dem Wandteppich ritt der Vater Berlifitzing auf der Mutter. Der Sohn Metzengerstein schleudert ihn herunter und tötet ihn, um sich des Pferdes Mutter zu bemächtigen, wie die Fortsetzung zeigen wird. Das ist das typische Ödipusdrama, wie es sich auch, und schon frühzeitig, in der frühreifen Seele des kleinen Edgar abgespielt hat.

In dem Augenblick, in dem Friedrich entsetzt das Zimmer mit den beseelten Wandteppichen verlassen will, sieht er mit wachsendem Schrecken beim Schein des Brandes, daß sein Schatten auf die Wand fällt und „daß dieser Schatten genau die Gestalt des erbarmungslosen und triumphierenden Mörders des Sarazenen-Berlifitzing deckte". Und wie er ins Freie kommt, trifft er auf

„drei Stallburschen. Mit großer Mühe und Lebensgefahr versuchten sie, die wilden Sprünge eines riesigen, feuerfarbenen Rosses zu bändigen.

‚Wessen Pferd? Wie kommt ihr zu ihm?' fragte der Jüngling mit heiserer Angst, denn er hatte sofort bemerkt, daß der geheimnisvolle

Hengst auf dem Wandteppich das vollkommene Seitenstück zu dem rasenden Tier hier war.

‚Das ist Ihr Eigen, Herr', erwiderte einer der Burschen. ‚Wenigstens hat sich kein anderer Eigentümer gemeldet. Wir fingen es ein, als es dampfend und schäumend vor Wut aus den brennenden Ställen des Schlosses Berlifitzing floh.'"

Die Leute des Berlifitzing leugnen jedoch, daß das Pferd ihrem Herrn gehört habe, obwohl es ganz zweifellos dessen in die Stirn eingebrannte Anfangsbuchstaben zeigt. Der Baron Friedrich nimmt das Pferd in Besitz.

In diesem Augenblick kommt ein junger Diener herbei und sagt, ein Teil des Wandteppiches sei verschwunden; und einer der Vasallen teilt dem Baron mit, daß sein Feind Berlifitzing „bei seinem unvorsichtigen Bemühen, seine Lieblingspferde zu retten, . . . selber elend in den Flammen" umgekommen sei.

„Von dieser Stunde an war das Betragen des jungen Baron von Metzengerstein ein gänzlich anderes . . . Er wurde nie mehr außerhalb der Grenzen seiner eigenen Besitzungen gesehen und war auf der weiten, geselligen Welt ohne jeden Gefährten — es sei denn, daß das unnatürliche, wilde, feuerfarbene Pferd, das er jetzt täglich ritt, irgendein geheimnisvolles Recht auf diese Bezeichnung gehabt hätte."

Das Unbewußte Edgar Poes bildete sich gewiß ein, daß seine Ödipusleidenschaft für die Mutter so mächtig ausgesehen und ihn so ausschließlich beschäftigt haben würde, wenn er diese Leidenschaft hätte realisieren können.

„Ja, des Barons verrückte Zuneigung zu seinem jüngst eingestellten Hengst, eine Zuneigung, die aus jedem neuen Beweis von des Tieres Wildheit und teuflischem Gebaren neue Kräfte zu schöpfen schien — wurde in den Augen aller vernünftig denkenden Leute zu einer Äußerung widernatürlicher Unnatur" (Inzest!). „Ob glühende Mittagszeit — ob tote Nachtstunde — ob krank oder gesund — ob Sturm oder Sonne — immer schien der junge Metzengerstein festgeschmiedet in den Sattel jenes ungeheuren Rosses, dessen unzähmbare Wildheit so gut zu seinem eigenen Wesen stimmte."

Der kleine Edgar hat gewiß gewünscht, seine Mutter verfüge in Übereinstimmung mit seiner eigenen Leidenschaft über derartige „Kühnheiten“ der Verführung.

Niemand bezweifelt, „daß die seltsame Zuneigung, die der junge Edelmann für sein feuriges Pferd an den Tag legte, aufrichtig und innig sei“. Nur ein kleiner Page wagt es zu behaupten, „daß sein Herr nie ohne einen unerklärlichen, allerdings kaum wahrnehmbaren Schauder in den Sattel steige“, wahrscheinlich den gleichen Schauder, der Edgar Poe immer gehindert hat, diesen symbolischen S a t t e l zu besteigen.

Und „in einer stürmischen Nacht erwachte Metzengerstein aus schwerem Schlaf, stürzte wie ein Wahnsinniger aus seinem Zimmer, bestieg in Hast sein Pferd und sprengte davon in den dunklen Forst“. Einige Stunden später begannen „die mächtigen und prächtigen Mauern der Burg Metzengerstein unter der Gewalt eines wogenden, qualmenden Feuermeers bis in ihre Grundfesten“ zu krachen und zu wanken. „Die erstaunte Nachbarschaft (stand) stumm, um nicht zu sagen gefühllos dabei.“ Aber plötzlich sprengte

„die lange Allee uralter Eichen, die vom Forst zur Hauptpforte des Schlosses führte, ... ein Roß daher, dessen tosende Wildheit den Dämon des Unwetters noch überraste. Auf seinem Rücken trug es einen Reiter in zerfetzten Kleidern, der fraglos die Herrschaft über sein Tier verloren hatte. Die Todesangst auf seinem Antlitz und das krankhafte Zucken seines Körpers sprachen von stattgehabten unmenschlichen Kämpfen ... und mit einem einzigen Satz über Tor und Graben hinweg galoppierte der Hengst die wankende Treppe des Schlosses hinauf und verschwand mit seinem Reiter inmitten des Wirbelsturms der sausenden Flammen.“ Nun legt sich die Furie des Sturms, „eine stille weiße Flamme umhüllte den Bau wie ein Leichentuch ...‚ während eine Wolke von Rauch sich über den Trümmern aufbaute in der klar erkennbaren Gestalt eines ungeheuren — P f e r d e s“.

So büßt Friedrich Metzengerstein sein doppeltes Ödipusverbrechen: Ermordung des Vaters, Inzest mit der Mutter.

Das Gesetz von der Wiedervergeltung kommt zu seinem Recht; er stirbt mit seinem Pferd in den Flammen seines brennenden Palastes so wie der alte Berlifitzing mit seinen Tieren in seinem eingeäscherten Schlosse untergeht. Gleichzeitig aber findet die Wunschphantasie der Vereinigung mit der Mutter im Tode ihre Erfüllung: denn Metzengerstein verschwindet ebenso in den Flammen mit seinem Pferd wie Usher mit Madeline in den Trümmern des Schlosses, wie der Witwer mit seiner in Salz aufbewahrten Frau im Meer (Die längliche Kiste), und wie der Held des Stelldicheins mit Frau Aphrodite in den Strahlen der aufgehenden Sonne.

Über dem zerstörten Palast, der wie das zusammengestürzte Schloß Ushers zum Grab des mit der Mutter vereinten Sohnes wird, schwebt dann als ein phantastisches Totendenkmal die übernatürlich große Silhouette des Pferdes, der unseligen Mutter-Imago, ganz so wie in einer andern Geschichte die ins Unmäßige vergrößerte Silhouette der schwarzen Katze sich von der Mauer des verbrannten Hauses abhebt.

Man kann sich nun fragen: welchen bewußten Sinn unterlegte Poe dieser Geschichte, was stellte für ihn das Pferd dar? *Pestis eram vivus,* verkündet das Motto der Geschichte, *moriens tua mors ero,* „lebend war ich deine Pest, sterbend werde ich dein Tod sein". Das Pferd soll daher für Poe den gehaßten Feind (Vater) darstellen, der den (Sohn) mit sich hinabzieht, der ihn getötet hat. Aber wenn auch das Gespenst des Vaters die Wiedervergeltung durch den Tod, die Ödipusrache im Metzengerstein hervorzurufen versucht, so war doch die Mutter — obwohl Poe dies verborgen blieb — durch das zügellose Verlangen, das sie einflößte, durch die fürchterliche Wollust, die sie weckte, das Werkzeug des Anstifters. Das Pferd hat übrigens keinen Namen — ebensowenig wie die zweite Morella, wie die Familie der Ligeia einen Namen hat —; dafür aber trägt es auf der Stirn die

Anfangsbuchstaben des mutmaßlichen Besitzers, des „Vaters“ Berlifitzing, es war also dessen Besitz, die Mutter.

Vielleicht hat zur Genesis dieser Geschichte die Tatsache beigetragen, daß Poe, als er noch klein war, oft vom Brand des Theaters in Richmond,[47] in dem seine Mutter aufgetreten war, hatte reden hören, und daß er bei seinem Adoptivvater reiten durfte. Kinder lieben sowohl das wirkliche als auch das Schaukelpferd; es verschafft ihnen den Genuß der Bewegung, es verschafft ihnen aber auch einen verborgeneren, verbotenen Genuß, den der Sexualerregung, der sich in Angst verwandelt, wenn die Masturbation des Kindes von den Erziehern mit Verbot und Drohung belegt wird.

Wir verdanken Edward Valentine, einem Vetter der Frances Allan, jenes überaus bezeichnende Zeugnis, an das man sich noch erinnern wird:[48] als die Allans eines Sommers von den Virginia Hot Springs zurückkamen, hielten sie sich bei ihm in Staunton auf. Während dieses Aufenthaltes nahm er den kleinen Edgar, der damals ungefähr sechs Jahre alt war, im Wagen auf Landpartien mit, oder er setzte ihn hinter sich aufs Pferd. Eines Abends, als sie von der Post zurückkehrten, kamen sie an einer Hütte vorbei, die von mehreren Gräbern umgeben war. Dabei verriet das Kind einen derartigen Schrecken, daß Herr Valentine es vor sich auf den Sattel setzen mußte. Aber der kleine entsetzte Junge schrie: „Sie werden uns nachlaufen und mich herunterholen!“ Später gestand Edgar, daß das Kindermädchen, eine Negerin, ihn oft in das Negerviertel mitgenommen hatte, wo die schwarzen Sklaven mehr als eine Geschichte von Friedhof und Geistern

---

47) Siehe Bd. I, S. 22 f. Zu diesem Thema schreibt Harrison: „Eine überaus hartnäckige Überlieferung behauptete sogar, die Poes seien lebend im Theater verbrannt worden.“ (V. E., Bd. I, S. 12, Anm. 1.)

48) Siehe Bd. I, S. 26 f.

erzählten. Aber alle diese Geschichten wären außerstande gewesen, auf das Kind Eindruck zu machen, wenn nicht aus der Tiefe der Vergangenheit der mütterliche Geist ihn mit Totenzähnen angelächelt hätte. Und auch der Ritt zu Pferd mit Edward Valentine würde dem Kind trotz Friedhof und Gräbern keine Angst eingejagt haben, wenn nicht die infantile Libido des Sechsjährigen (Beginn der Latenzperiode) unter dem Druck der Allanschen Erziehung bereits begonnen hätte, sich in Angst zu verwandeln — in jene Angst, welche die Erzählungen Edgar Poes nährt, und die den auf dem Pferd mitgerissenen Körper des einem „Inzest“ erlegenen Metzengerstein schüttelt.

II

DER ZYKLUS DER MUTTERLANDSCHAFT

Das Wort Landschaft wird hier in einem sehr weiten Sinne genommen: Landschaft ist auf den folgenden Seiten alles, was in der Natur vor den Augen des Menschen erscheint, Erde, Wasser oder Himmel. Ich verwende diesen Ausdruck, weil kein anderer die Weite der Muttersymbolik bei Poe besser wiedergeben würde, und weil der Begriff Natur zu sehr von Atem beseelt ist, als daß er die spezifische Eigenschaft der Poeschen Landschaften ausdrücken könnte.

DIE GARTEN-LANDSCHAFTEN UND DIE INSEL DER FEE

In der Insel der Fee[49] spricht Poe von dem Glück, das er bei der Betrachtung einer der Landschaften empfindet, die er fast mißbräuchlich „Bilder aus der Natur" nennt:

„Wahrlich, wer Gottes Herrlichkeit auf Erden recht gewahren will, der muß diese Herrlichkeit in Einsamkeit betrachten. Mir wenigstens erscheint die Anwesenheit nicht nur menschlicher, sondern überhaupt lebender Wesen jeder Art, außer den grünen Dingen, die aus dem Boden wachsen und keine Stimme haben, als Befleckung der Landschaft, als etwas, was der seelischen Harmonie des Bildes zuwiderläuft."

So läßt Poe die Natur nicht in ihrer Gesamtheit gelten. Ihn stören der singende Vogel, das summende Insekt, vor allem aber der Schritt des Wanderers. Die Landschaften Poes sind schweigsam wie der Tod, wenn man von denen absieht,

---

49) The Island of the Fay (*Graham's Magazine*, Juni 1841, *Broadway Journal*, II, 13).

durch die der Orkan rast;[50] und daß sie nur Ersatz, Symbol für irgendein mystisches, seltsames, von ihm selbst nur dunkel erahntes Wesen sind, sagt er uns einige Zeilen später:

„In Wahrheit! ich liebe die Vorstellung, daß die dunklen Täler und grauen Felsen und die schweigsam lächelnden Wasser und die Wälder, die in unruhigem Schlummer seufzen, — und die stolzen, wachsamen Berge, die auf alles herunterblicken — daß all dies nur ungeheure Gliedmaßen eines gewaltigen, lebenden und empfindenden Ganzen sind... und da wir deutlich sehen, daß die Materie grundsätzlich von Leben erfüllt ist, — in der Tat, soweit unser Urteil reicht, ein leitender Grundsatz in den Maßnahmen der Gottheit —, so ist es kaum logisch, dieses Leben auf die Regionen des Kleinen, wo wir es täglich nachweisen können, zu beschränken und nicht auf die des Erhabenen auszudehnen ... Kurz, wir sind infolge unserer Selbstüberhebung in einem gewaltigen Irrtum, wenn wir annehmen, der Mensch sei in seiner zeitlichen und zukünftigen Bestimmung von größerer Wichtigkeit für das Universum als der gewaltige Talkörper,[51] den er beackert und verachtet und dem er eine Seele abspricht, aus keinem tieferen Grund, als weil er sie nicht in Tätigkeit sieht."

In der Fußnote fügt Poe hinzu: „Wo Pomponius Mela in seiner Abhandlung *De Situ Orbis* von Flut und Ebbe spricht, sagt er: ‚Entweder ist die Welt ein großes Tier, oder ...' usw." Durch diese Worte gesteht uns Poe gerade das ein, was er leugnet: seine antropomorphe Auffassung der Natur, und daß für ihn „der Mensch in seiner zeitlichen oder zukünftigen Bestimmung von größerer Wichtigkeit für das Universum (sei)

50) In Eleonora zeigen die Vögel, die in dem glückvollen Tal des vielfarbigen Grases erscheinen, den Geliebten ihr Gefieder, aber sie singen nicht. Nur das unbeseelte Wasser beginnt zu flüstern. Im Herrschaftsbesitz Arnheims (das zuerst die Garten-Landschaft hieß) zieht eine übernatürliche Melodie als einziger Laut durch die Landschaft, diese Musik folgt dem Bach und begleitet das Öffnen der Goldtore, welche zum Haus führen. Und in Landors Landhaus singen nur die Vögel, die in den Käfigen sind.

51) *That „vast clod of the valley"*: diese gewaltige Talscholle.

als der gewaltige T a l k ö r p e r", den er sich nach dem Ebenbilde des Menschen vorstellt.

Im Zentrum der Schöpfung steht für das Menschenkind zuerst und allein das menschliche Geschöpf. Der Säugling kennt das Universum nicht, er kennt von ihm nur die ihn nährende Brust, die ihm übrigens anfangs mehr als ein Besitz zu sein scheint: sie ist eine Art Anhängsel seines eigenen Körpers. Die Mutter wird nach und nach zu der ersten Vorstellung, die er sich von der äußeren Welt machen kann; er bemerkt bald, daß sie bei ihm sein kann und auch nicht, daß sie ihm die Brust geben und verweigern kann. Sie wird für ihn die erste Verkörperung der ihn umgebenden Natur, und alle Gegenstände, die er nach und nach erfaßt, gruppieren sich um das ursprüngliche Mutterbild. Hierauf wird dem älter gewordenen Menschen in einer Art Regression die Natur, welche nährt oder straft, zum Symbol für die Mutter, die ursprünglich das Vorbild war und nun übermäßig groß, ewigdauernd, ins Unendliche projiziert ist. Daher ist die Art, wie Menschen zur Natur stehen, ein mehr oder minder deutlicher Reflex ihres persönlichen Mutter-Komplexes. Dieses Gesetz kann am deutlichsten durch die Beobachtung bewiesen werden, auf welche ganz besondere Weise Edgar Poe das liebte, was er Natur nannte.

Wir haben schon anläßlich der E l e o n o r a gesagt: Kein Mensch könnte in diesen Landschaften leben, die Poe mit besonderer Liebe malte und dann als Paradies vorführte. Es fehlt in ihnen an Luft: sie gleichen trotz der Buntheit ihrer Farben einer geschminkten Leiche, und trotz der Düfte, mit denen sie überladen sind, und dem nach Vanille riechenden Rasen einem mit Blumen geschmückten Zimmer — in dem ein Toter ruht. Die gleiche stickige, verpestete, verdächtig duftende Luft lagert über allen seinen Wäldern, Teichen, Wiesen.

Wenn man die Beschreibung so wenig natürlicher Landschaften wie die des Tals des vielfarbigen Grases, des H e r r-

schaftsbesitzes Arnheims[52] oder selbst die von Landors Landhaus[53] (in dem sich die ganz außergewöhnlich junge und gesunde Gestalt Annies aufhält) liest, dann darf man nicht vergessen, daß die Mutter des Dichters eine Schauspielerin gewesen ist, die ihr Sohn oft geschminkt gesehen hat, und zwar besonders stark geschminkt, weil sie krank war und die Verheerungen der Krankheit dem Publikum verborgen bleiben mußten. Der auf die Natur übertragene Geschmack Edgar Poes an allem Künstlichen kommt zum Teil vielleicht aus dieser Quelle; dieser Geschmack wird, ins Ästhetische übersetzt, durch das Ellison des Herrschaftsbesitzes Arnheim „rationalisiert".[54] Die geologischen Umwälzungen, welche die ursprüngliche Harmonie der Landschaften der Erde gestört haben, sind nach Poes Meinung Vorhersagungen des Todes; daher ist der Mensch berechtigt, diese Disharmonien zu korrigieren und der Erde für das Menschenauge ihr ursprüngliches Aussehen unsterblicher Schönheit wiederzugeben. Da die Sterbende, der Leichnam, geschminkt war, ist auch der Mensch, ihr Sohn, der Sohn der Erde berechtigt, sie zu schminken.

Daß in allen von Poe beschriebenen Gärten, in all diesen Gärten mit dem kurzgeschorenen, dichten, samtweichen Rasen — eine Erinnerung an die Gärten Englands, die er als Kind gesehen — unter den Rasenhügeln (wie auf der Insel der Fee) eine Tote ruht und immer dieselbe, beweisen hunderte, in die Geschichten verstreute Geständnisse des Dichters. Und auch die Inschrift über Arnheims Herrschaftsbesitz macht es feierlich bekannt:

---

52) *The Domain of Arnheim* (*Columbian Magazine*, März 1847).

53) *Landor's Cottage* (erster Abdruck unbekannt; wurde dem *Metropolitan* vor Juli 1838 eingeschickt).

54) Ebenso haben Baudelaire und Oscar Wilde das Künstliche gefeiert.

„Der Garten lag wie eine schöne Frau,
Die tiefentzückt geschloss'nen Auges ruht
Und schlummernd träumt ins off'ne Himmelsblau,"

wie die „Schlafenden" und die Toten. In der I n s e l d e r F e e, die auf ihre Art auch eine Gartenlandschaft ist, erscheint diese Symbolik noch deutlicher.

„Das Westende (dieser Insel) war wie ein strahlender Harem von Gartenschönheiten", aber ihr Osten „war in schwärzeste Schatten gehüllt", mit Bäumen „von düsterer Farbe und trauernd in Gestalt und Haltung; — wie sie sich da in trübe, feierliche und gespenstische Formen hüllten, erweckten sie eine Vorstellung von tödlichem Leid und frühzeitigem Tod. Das Gras hatte den dunklen Farbenton der Zypresse, und seine Halme ließen die Köpfe hängen, und hier und dort sah man im Grase viele kleine häßliche Hügel, schmal und niedrig und nicht sehr lang, die wie Gräber aussahen und doch keine waren, obgleich Raute und wilde Rosen sie ganz und gar überwucherten. Der Schatten der Bäume sank schwer aufs Wasser nieder, als wolle er sich darin begraben, die Tiefen des Elements mit Dunkelheit sättigen. Ich bildete mir ein" — setzt Poe fort, und er entwickelt nun jenen seltsamen Einfall, welcher den des O v a l e n P o r t r ä t s ankündigt, jenen Einfall, nach dem die Farben auf der Leinwand den Wangen des Modells e n t z o g e n wurden, — „ich bildete mir ein, wie die Sonne tiefer und tiefer sank, löse sich Schatten um Schatten trübe vom Stamme, der ihm Leben gegeben hatte und werde vom Strome aufgetrunken, während jeden Augenblick neue Schatten aus den Bäumen hervortraten, um die Stelle ihrer eingesargten Vorgänger einzunehmen."

So besitzt auch die Insel in ihren Bäumen und Schatten die Eigenschaften der Fee, der Sterbenden, deren durchsichtiges Symbol sie ist. Hinter dem Symbol taucht tatsächlich bald das symbolisierte Wesen auf. Während der Träumer sich fragt,

ob diese verzauberte Insel nicht etwa „der Zufluchtsort der wenigen gütigen Feen (ist), die noch vom Untergang verschont geblieben sind“, ob diese „Hügel“ nicht ihre Gräber sind, und ob sie nicht „nach und nach ihr Dasein an Gott zurückgeben, wie diese Bäume Schatten um Schatten hingeben, ihr Wesen verhauchen und auflösen“, da erscheint auf der Lichtseite der Insel die Fee.

„Sie stand aufrecht in einem seltsam gebrechlichen Kahn, den sie mit dem Schatten eines Ruders lenkte.“ Und nun sieht man, daß das, „was der vergehende Baum dem Wasser ist, das seinen Schatten einsaugt und schwärzer wird von jeder solchen Beute“, auch das Leben der Fee sein muß für den Tod, der sie verschlingt. Denn

„solange sie unter dem Einfluß der zögernden Sonnenstrahlen blieb, schien ihre Haltung Freude auszudrücken, aber Trauer wandelte sie an, als sie der Schatten berührte. Langsam glitt sie dahin und hatte schließlich die Runde um die Insel gemacht und erschien wieder auf der Lichtseite. ‚Der Zirkel, den die Fee soeben vollendet hat‘, überlegte ich weiter, ‚ist der Kreislauf ihres kurzen Lebensjahres. Sie ist durch ihren Winter und durch ihren Sommer geflutet, sie ist dem Tod um ein Jahr näher: denn es ist meinen Blicken nicht entgangen, daß, als sie in die Dämmerung kam, ihr Schatten von ihr abfiel und von dunklem Wasser verschlungen ward, dessen Schwärze noch schwärzer wurde.‘“

Und die Fee fährt noch mehrere Male um die Insel herum, „und bei jedem Hervortreten ins Licht lag mehr Trauer auf ihrer Gestalt, die schwächer und feiner und unbestimmter wurde, und bei jedem Übergang ins Dunkel sank ein tiefer Schatten von ihr ab, der von immer düstererem Schwarz verschlungen wurde. Endlich aber, als die Sonne gänzlich verschwunden war, glitt die Fee, jetzt nur noch wie das Gespenst ihres früheren Seins, mit ihrem Boot trostlos in das Bereich der ebenholzschwarzen Flut, und ob sie daraus wieder zum Vorschein kam, kann ich nicht sagen, denn Finsternis deckte alle

Dinge, und ich gewahrte ihre zauberhafte Gestalt nicht mehr."

Mit solchen symbolischen Worten erzählt uns Poe wieder einmal die immer gleiche traurige Geschichte von der progressiven Schwindsucht seiner geliebten Mutter Elizabeth. Sie war es, die jedesmal von neuem Kräfte verlor, wenn sie „durch ihren Winter und ihren Sommer geflutet", sie starb schließlich Ende Dezember, wo die Schatten auf alle Dinge fielen, die Schatten der ewigen Trauer und der Infantilamnesie. Wir können jedoch bestätigen, daß sie aus diesem Schatten wieder ins Licht getreten sein muß, wenn auch Poe in seinem Bewußtsein nichts davon ahnte: die Gedichte und Erzählungen des Dichters sind das Zeugnis dafür. Mit dem tiefen, unauslöschbaren Erinnerungsvermögen, das im Unbewußten ruht, im Unbewußten, aus dem das Verdrängte nun in Verschiebungen und in Symbolen auftaucht, erinnerte er sich an sie. Und mit diesen Schatten, die sich vom Körper der sterbenden Mutter lösten, mußten von nun an alle Landschaften Poes gemalt werden. In den Augen ihres Sohnes gab die Mutter der ganzen Natur die Totenfarbe ihrer Wangen, jene Farbe, ohne die von nun an weder Erde, noch Himmel, noch Wasser sein konnten.

DIE SEEGESCHICHTEN

DIE DENKWÜRDIGEN ERLEBNISSE DES ARTHUR GORDON PYM[55]

Das Meer ist für alle Menschen eines der größten, beständigsten Muttersymbole. Mit ihm kann nur die Erde verglichen werden, deren Brust uns nährt und zu sich nimmt. Und es ist gewiß kein gewöhnlicher Zufall, daß die Worte „Meer" und „Mutter" (mare, mater; mer, mère) in vielen Sprachen die gleiche Konsonanz haben. Man könnte vermuten, daß die Menschheit (noch bevor die Geologie es sie lehrte) gewußt hat, alles Leben stamme aus dem Meer. Nach der Genesis schuf Gott zuerst die Fische und dann die Vögel, und die Mehrzahl der Theogonien ist gleicher Meinung. Zweifellos haben die beobachtete Tatsache, daß weder das vegetative noch das animalische Leben ohne Wasser gedeihen kann, ferner das Schauspiel der Geburt, bei dem der Fötus der Säugetiere aus dem Wasser herauskommt, dem Menschen jene Symbolik eingegeben, ohne daß man zur Hypothese irgendeines phylogenetischen Gedächtnisses greifen mußte; die Wissenschaft hat nachträglich aufgezeigt, wie wohl begründet diese Ansicht in der Realität ist.

*

Poe hat drei große Seegeschichten geschrieben: Das Manuskript in der Flasche, Hinab in den Mael-

---

55) *Narrative of Arthur Gordon Pym* (zum Teil im *Southern Literary Messenger*, Januar, Februar 1837 erschienen; Buchausgabe 1838).

ström[56] und Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym.

Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym sind die umfangreichste dichterische Arbeit Poes. Der Gedanke, einen „Roman" zu schreiben und nicht immer nur kurze Geschichten, wurde ihm 1836 von Paulding[57] eingegeben. In einem Brief, in dem Paulding Poe mitteilt, daß er dessen ersten und von den Harpers zurückgewiesenen Geschichtenband, die Geschichten des Folio Clubs auch bei einem andern Verleger nicht habe unterbringen können, meint er: „Ich glaube, es würde sich der Mühe lohnen — wenn Ihre andern Verpflichtungen es zulassen —, eine Erzählung in zwei Bänden zu versuchen; denn das ist die Zauberformel!" Zu Beginn des folgenden Jahres erschienen die ersten Kapitel des Arthur Gordon Pym im *Messenger.*

So verdankt der Pym sein Entstehen dem Wunsch nach Erfolg, dem Poe am Beginn seiner Laufbahn ausgewichen war, und dem Zwang, Geld verdienen zu müssen; Edgar hatte sich 1836 in Richmond mit Frau Clemm und Virginia niedergelassen, und es ging ihm sehr schlecht. Das war auch der Grund, warum in unserer Geschichte so viele Abschweifungen vom Thema enthalten sind, Abschweifungen, die manchmal *verbatim* aus Büchern über das Verstauen von Ladungen, über die Geschichte der Polarexpeditionen, die Sitten der Pinguine

56) *Manuscript found in a Bottle* (*Baltimore Saturday Visiter*, 12. Oktober 1833; *Southern Literary Messenger*, Dezember 1835; *The Gift*, 1836, 1840; *Broadway Journal*, II, 14). *A Descent into the Maelström* (*Graham's Magazine*, Mai 1841, 1845). Beide Erzählungen gehören, nach der V. E., zu den Geschichten des Folio Clubs. Woodberry (II, S. 401 f.) bestreitet, wahrscheinlich mit Recht, daß der *Maelström* in diese Reihe gehört; die Zuschreibung kann sich nämlich nur auf das nachträglich auftauchende Zeugnis Latrobes berufen.

57) Paulding an Poe, 17. März 1836 (V. E., Bd. 17, S. 32).

oder über die Verwertung der *bêche de mer* entlehnt wurden — er mußte nämlich den Text strecken. Wenn wir aber von diesen Abschweifungen absehen, dann haben wir in der Geschichte vom Arthur Gordon Pym ein wertvolles Werk vor uns, welches das Tagebuch des Julius Rodman, das Poe mit Recht nicht zeichnete, weit hinter sich läßt. Die Überquerung der Rocky Mountains durch den langweiligen Julius Rodman flößte Poe keine dichterische Begeisterung ein. Die Berge hatten in seiner Kindheit gewiß nur eine geringe Rolle gespielt, während die Wellen der See, die Ruhe auf dem Meer, die Inseln, die Meeresstrudel, die Stürme über dem Ozean ihm die bezeichnendsten Seiten des Arthur Gordon Pym diktieren konnten.

Vom künstlerischen Standpunkt aus kommt diese Geschichte weder durch ihre Form noch durch ihren Aufbau der Ligeia oder der Schwarzen Katze nahe. Der Künstler Poe war eben hauptsächlich dazu geschaffen, auf dem Papier jene erschreckenden Träume festzuhalten, welche von andern Menschen nur zur Nachtzeit geträumt werden (beim Erwachen entfliehen diese Träume), und die den Eindruck der in einen kurzen Zeitraum zusammengefaßten Totalität hervorrufen können: daraus entspringt die Ästhetik Poes, die ein Werk fordert, das einen starken, kurz dauernden, einzigartigen Eindruck hervorrufen will und die, wie bei jedem Künstler, nichts anderes als der rationalisierte Ausdruck seines eigenen Temperaments war. Der weite Rahmen des Arthur Gordon Pym entsprach nicht dem künstlerischen Temperament Poes; der Dichter konnte aber doch, herrlich und tiefer schürfend als er glaubte, auf mancher Seite des Pym von sich selbst erzählen, weil ihm die Erinnerungen an eine vom Meer gewiegte Jugend, reale Erinnerungen, zu denen die Symbolik kam, die für ihn mehr als für irgendeinen andern hinter dem Begriff „Meer“ steckte, dies gestatteten.

Wir analysieren daher diese Erzählung nicht um ihrer künstlerischen Qualität willen, sondern wegen der großen Bedeutung, die sie für die Enthüllung der Psyche Poes darstellt.

*

Bevor wir mit der Analyse beginnen, wollen wir einen Einwand widerlegen, den uns mehr als einer unserer Leser machen wird. Schon die mütterlichen „Garten-Landschaften" wie das Mutter-Pferd des Metzengerstein sind auf manchen Ungläubigen gestoßen. Jetzt aber sollen gar das Meer, die Schiffe, eine Insel, der Südpol, und außerdem einige Tiere als Muttersymbole an uns vorüberziehen! Die Leser werden vielleicht das Buch wegwerfen und uns des Wahnsinns oder einer fixen Idee verdächtigen. Darum muß schon hier allen denen, welche die wahre Psychologie nicht kennen, geantwortet werden. Sie sagen: „Aber das Meer ist doch das Meer! Das Kind Edgar Poe hat ganz gut das Meer an sich lieben können, die Bootfahrten, den Wind auf hoher See!" Sie wollen damit sagen, die Realität „Meer" hätte es nicht nötig, Muttersymbol zu sein, um geliebt zu werden.

Die Verknotung von Meer-Symbol und Meer-Realität ist faktisch nur schwer aufzuknüpfen. Es ist gewiß Tatsache, daß das Kind die Bewegung um ihrer selbst willen liebt, das Laufen zum Beispiel, das Springen, das sanfte oder heftige Schaukeln der Boote; aber auch diese Bewegungen sind von Erotik nicht unabhängig, und ohne Analytiker zu sein empfiehlt man den jungen Leuten, Sport zu betreiben, damit sie so lange als möglich keusch bleiben, ganz so, als ob man wüßte, daß das gleiche Nervenfluidum, welches das Sexualverlangen hervorbringt, auch in die Muskeltätigkeit einfließen kann. In dieser Arbeit ist aber nicht bloß von solchem unbestimmten Gebrauch der sexuellen Energie die Rede. Wir wollen zum Beispiel den Bootfahrten eine Sexualsymbolik unterlegen,

die sich auf ein determiniertes Objekt bezieht: auf die Mutter; und das ist es, was man uns gewiß am stärksten bestreiten wird.

Ein Analytiker hat im Spaß gesagt: „Das Flugzeug ist ein Sexualsymbol, aber es dient auch dazu, von Wien nach München zu fliegen." So ist das mit allen Symbolen: wenn wir also sagen, das Meer ist im Unbewußten die Repräsentanz für die Mutter, so bleibt es natürlich im Bewußten das Meer mit seiner ihm zukommenden individuellen Physiognomie, mit seinen Stürmen, seiner Stille, seinem Wellenschlag, seinem mit Wolken bedeckten Himmel, welche die Menschen bedrohen oder schaukeln, mit seiner Oberfläche, die der Schiffahrt dient. Was wir behaupten wollen, ist dies: die Meer-Realität allein würde nicht genügen, um die Menschen so zu bezaubern, wie sie es wirklich tut. Das Lied vom Meer klingt für sie in zwei Lagen, die höhere, oberflächlichere ist aber keineswegs die bezauberndere. Gerade der aus Tieferem hervorquellende Gesang hat zu allen Zeiten, wie das Lied der Sirenen, die Menschen ans Meer gelockt. So ist es auch beim Traum der Menschen: das Publikum glaubt gewöhnlich, die Tatsache, daß ein Mensch zum Beispiel einen Vogel im Lauf des Tages gesehen hat, genüge, um das andere Faktum, nämlich, daß man in der folgenden Nacht von einem Vogel träumt, zu erklären. Wenn es so spricht, vergißt es die unzähligen andern Objekte, mit denen der Träumer im Lauf des gleichen Tages zusammengekommen ist, und von denen er in dieser Nacht nicht träumen wird; nur der Vogel allein hat eine in uns schlummernde, verborgene Kraft wecken können. Um einen Traum zu schaffen, bedarf es der Mitarbeit eines Objekts, eines Ereignisses (die ein äußerer Anstoß zur Auslösung unserer Gefühle sind) u n d der Mitarbeit eines tief in uns verankerten, alten Wunsches, den nur wir allein liefern können, und der das von außen kommende Element mit jener persönlichen Affektladung besetzt, die erst geeignet ist, einen

Traum hervorzurufen. Das heißt: das Meer als solches würde von den Menschen kaum so geliebt werden wie es geliebt wird — wobei wir ganz von der Nützlichkeit des Tauschhandels absehen, den es möglich macht —, wenn es nicht durch eine tiefe, aus dem Unbewußten stammende Affektladung überbesetzt wäre.

Beobachten wir die Tiere: ein Hund zum Beispiel, der auf dem Strand mit seinem Herrn spazierengeht. Während der Mensch bezaubernde Träume beim Rauschen und Funkeln der Wogen träumt, den Blick in ferne Horizonte verliert und dort dem Lauf der Segel folgen wird, hat der Hund nur für seinesgleichen Interesse oder für die Spuren, die sie im Sand hinterlassen haben (wenn nicht etwa der Jagdtrieb durch den Anblick einer Krabbe geweckt ist), oder er läuft auf den Ruf seines Herrn herbei, oder er findet gar etwas zum Fressen. Aber nichts interessiert ihn so sehr wie die flüssigen oder festen Exkremente eines andern Hundes. Beobachten wir ihn, während er sie beschnuppert: sein Interesse am Universum ist für ihn in diese Handlung verdichtet. Es gelingt der Stimme seines Herrn nicht immer, ihn von ihr wegzulocken. So viel man urteilen kann, entgeht ihm aber die ganze Schönheit der Natur. Man kann sich kaum einen Hund oder irgendein Tier vorstellen, das mit Staunen den Glanz einer herrlichen Landschaft bewundert.

Das kommt daher, wird man sagen, weil das Gehirn des Tiers, ebensowenig wie es eine artikulierte Sprache hervorbringt, ästhetischen Eindrücken zugänglich ist. Das glaube ich gern; aber durch die Konstatierung der Tatsache, daß dieser fähig ist und der andere nicht, ist doch nicht der Mechanismus dieser Eindrücke — den ich übrigens keineswegs ganz aufzeigen will — erklärt. Hinter der angeblich uneigennützigen Liebe des Menschen für die Natur, die Kunst, muß ein ganz besonders tiefer und unheimlicher, im Unbewußten des Menschen ruhender Grund — mit all den großartigen und verhüllten

Göttern, die aus der Kindheit eines jeden Menschen stammen und dieses Unbewußte bewohnen — vorhanden sein. Und dies uns beherrschende affektiv besetzte Element — das uns diese oder jene Dinge, und ohne daß wir den wahren Grund unserer Haltung erfassen können, lieben oder hassen läßt — ist der Beitrag unseres Unbewußten zu unserer Einstellung gegenüber dem Realen. Wir lieben den Berg nicht deshalb, weil er grün, noch das Meer, weil es blau ist, auch dann nicht, wenn wir der Verlockung gerade das als Grund unterlegen — wir lieben sie, weil irgend etwas in uns, in unserer unbewußten Erinnerung, Gelegenheit gefunden hat, sich in dem blauen Meer oder im grünen Gebirge zu inkarnieren. Und dieses Etwas in uns, aus unseren unbewußten Erinnerungen, kommt immer und überall von unseren Kindheitsneigungen her, es wurzelt in jenen Neigungen, die von Anfang an an das menschliche Geschöpf gebunden waren, in erster Linie an das Geschöpf-Obdach und an das Geschöpf-Nahrung, als das die Mutter oder Amme auch dann erscheint, wenn wir statt der Brust das Saugfläschchen bekommen haben. Der gefürchtete Vater, unser Nebenbuhler im Ringen um die Mutter, betritt ebenso wie die kleinen Rivalen, die wir an Bruder und Schwester haben, erst später den Schauplatz. Von diesen Lebewesen ist das Kind umgeben, wenn in seiner staunenden Phantasie, für die das Weltall eine zauberhafte Welt ist, Tiere, Pflanzen und alle andern Objekte der Natur sichtbar werden: das Kind muß diese für Wesen der g l e i c h e n G a t t u n g halten, wie die es sind, die es kennt, auch die Objekte der Natur sind ihm Menschwesen. Das kleine Kind hat also vom Weltall eine ganz anthropomorphe Vorstellung; es schlägt den Tisch, an dem es sich angeschlagen hat, für dessen feindliche Absichten, und um ihn zu strafen. Der primitive Mensch hat noch diese Vision bewahrt, und Xerxes ließ das Meer peitschen, weil es sich der Überfahrt seiner Schiffe widersetzte.

Welche Höhe auch immer die Kultur eines zivilisierten Menschen zu erreichen vermag, diese animistische anthropomorphe Vision vom Weltall bleibt in seinem Unbewußten erhalten. Aus ihr bezieht er seine affektive Haltung gegen die Dinge, wenn es ihm auch in seiner rationalen, intellektuellen Einstellung zur Welt gelingen mag, sich von ihr zu befreien. Alle Objekte der Natur, vom Sandkorn bis zum Stern, werden nur in bezug auf diese unbewußte, tiefere Haltung, welche dem Objekt Leben verleiht, geliebt oder gehaßt. Das schließt aber, und für das gleiche Hirn, keineswegs eine kühle, gleichgültige, rationale, wissenschaftliche Haltung gegenüber den gleichen Dingen aus; wir haben dann zum Beispiel die Haltung eines Ingenieurs vor uns, der eine Brücke baut. Der Ingenieur selbst hat jedoch sein Handwerk ursprünglich nur wegen der tieferen Affekte, die es für ihn einschließt, gewählt. Und so kalt er auch seine Arbeit bei Tag verrichten kann, er vermag es doch nicht zu verhindern, daß er in der Nacht einen Traum à la Xerxes träumt, wenn der Fluß, den er überbrücken will, sich durch Hochwasser plötzlich seinem Willen widersetzt.

Wir gleichen darin dem vorhin zitierten Hund mehr als wir glauben: auch wir können uns affektiv nur für das interessieren, was unsere eigene Gattung und die großen Bedürfnisse dieser Gattung angeht. Der Hund liebt außer seiner Spezies auch noch den Herrn, der ihm Obdach gibt und ihn nährt, aber das ist auch alles, was ihn außerhalb seiner Art zu interessieren vermag.

Wir haben den Hund verlassen, wie er im Beschnuppern der Exkremente von seinesgleichen vertieft, und seinen Herrn, der in der Betrachtung des Meerhorizonts versunken ist; der Mensch unterscheidet sich hier vom Tier, daß das Meer für ihn mehr als „bewegtes Wasser", daß es mit menschlichem Interesse übersetzt ist. Die ungeheure Apperzeptionsfähigkeit

des menschlichen Gehirns hat es ihm möglich gemacht, in alle Objekte der Natur etwas vom Menschen selbst hineinzudenken, nicht bloß durch die Handlung, sondern auch im Symbol. Wenn daher der Herr des Hundes seinen Blick am Horizont verliert, so unterscheidet er sich nicht allzusehr von dem Tier, das die Erde mit der Nase berührt, da ja alle zwei, das Tier mit seiner Nasenspitze und der Mensch mit seinem Blick nichts anderes suchen als sich selbst.

Die Symbolik, die der Mensch hervorrufen kann — und die durch Religion und Träume der Primitiven wie der Zivilisierten bezeugt wird —, ist unendlicher Mannigfaltigkeit zugänglich. Alle Gegenstände der Natur können an ihr teilnehmen; trotzdem aber drückt diese vielfältige Symbolik im Grund nur wenig Objekte aus: sie stellt die ersten Menschen dar, die wir geliebt haben, die Mutter, den Vater, unsere Brüder und Schwestern, ihre und vor allem unseren Körper, unsere Genitalorgane, die ihrigen. Die Mehrzahl der Symbole hat sexuellen Charakter, das Wort „sexuell" ist dabei im weitesten Sinne genommen und verschmilzt fast mit dem Begriff „nervös", es ist der tiefe, ursprüngliche Ausdruck für alle unsere Liebe, von der Geburt bis zum Tod.

Und das gilt auch dann, wenn die Moralerziehung, wie bei einem Edgar Poe, mit Erfolg die manifeste Sexualität und zu gleicher Zeit das infantile Inzestverlangen so sehr ins Unbewußte verdrängt hat, daß sie in den Augen aller jener, welche die Psychophysiologie nicht kennen, unkenntlich werden; sie leugnen sie dann so wie Baudelaire, der geschrieben hat: „Im Werk Edgar Poes gibt es keine Liebe."

*

Poe kannte die Meer-Realität aus der Nähe. Er hatte bereits mehr als eine Seereise zwischen den Städten an der Ostküste von Amerika mitgemacht, als noch seine wirkliche Mutter lebte; er

war mit der armen Schauspielerin gewiß größtenteils auf dem Meer von Boston über New York (wo sein Vater „verloren" gegangen ist) nach Richmond und Norfolk, und dann bis nach Charleston in Süd-Carolina gekommen. Nachdem die Allans ihn in ihr Haus aufgenommen hatten, wuchs er in der Hafenatmosphäre von Richmond auf, bei den Schiffen, die für das Haus ihres Herrn mit den verschiedensten Lebensmitteln handelten; sein Geist nährte sich mit den Erzählungen der Matrosen und Kapitäne, die am Tisch der Allans aßen. Und die Überfahrt über den Atlantik im Sommer 1815 war für die Phantasie des sechsjährigen Jungen ein Ereignis von größter Bedeutung.

Als Edgar 1820 nach Richmond zurückkam (er war damals elf Jahre alt), traf er Ebenezer Burling wieder, den älteren Freund, den er in der Memorial Church von Richmond kennengelernt, und der dem damals noch nicht Sechsjährigen das Schwimmen beigebracht hatte. Die beiden, die von nun an unzertrennliche Freunde, gleichsam Brüder waren, fuhren gemeinsam mit dem Segelboot auf der James umher, vielleicht bis zur Mündung; beide flohen schließlich im März 1827 gemeinsam aus dem Elternhaus — der betrunkene Ebenezer kam, nachdem er seinen Rausch ausgeschlafen hatte, wieder zu seiner Mutter zurück —, Edgar hingegen brach für immer mit John Allan.

Aus diesen realen Erinnerungen formte sich das erste Kapitel der Geschichte vom A r t h u r   G o r d o n   P y m; es gleicht einem Präludium zu der tollen und phantastischen Symphonie, welche später vom Meer gespielt werden wird. Autobiographisches herrscht noch vor, ganz so, als ob Poe uns hätte mitteilen wollen, welche reale und frühe Vertrautheit mit dem Meer der Meer-Muttersymbolik, welche die ganze übrige Geschichte beschattet, ihren so starken Akzent und so weiten Umfang hatte geben können.

„Mein Name“, beginnt der Erzähler, „ist Arthur Gordon Pym. Mein Vater war ein ehrsamer Seewarenhändler in Nantucket, meiner Geburtsstadt.“

Nantucket war der bedeutendste Walfischfängerhafen dieser Küste und schon dadurch besonders geeignet, die Geburtsstadt Pyms zu sein. Außerdem liegt Nantucket im Norden der Ostküste, an der Edgar (allerdings noch nördlicher, in Boston) geboren wurde. Der Ort, von dem aus Pym zur Eroberung des Meers ausfahren sollte, war daher zwiefach determiniert, erstens durch eine äußere geographische Realität und zweitens durch eine innere psychische, durch zwei Realitäten also, die bei seiner Wahl zusammenwirkten.

„Mein Großvater mütterlicherseits“, setzt Poe-Pym fort, „war ein beliebter Rechtsanwalt. Er hatte in allem Glück; seine Spekulationen in der Edgarton New Bank, wie sie sich damals nannte, waren von großem Erfolg begleitet. So war es ihm möglich gewesen, eine tüchtige Summe Geldes zurückzulegen. Er liebte mich, wie ich annehmen möchte, herzlicher als irgendeinen andern Menschen auf der Welt, und ich wurde allgemein als sein Erbe angesehen.“

So stellt uns Poe-Pym in der Gestalt dieses Großvaters mütterlicherseits in Wirklichkeit Allan vor, der an der gleichen Bank, der Bank von Edgarton, spekuliert hatte. Sein eigentlicher Vater wird in dieser Phantasie wie im Leben in den Hintergrund verwiesen, der Ton liegt auf der Erwartung, er werde das Vermögen des Vaters Allan erben, eine Erwartung, die in beiden Fällen enttäuscht wurde.

Dann werden weitere, zweifellos biographische Einzelheiten berichtet:

„Als ich fast sechs Jahre zählte, schickte er mich zu einem alten Herrn Ricketts in die Schule, einem einarmigen und exzentrischen Manne, den jeder in Neu-Bedford kennen dürfte.“

Neu-Bedford ist natürlich Richmond, wo der gleiche Herr Ricketts mit dem gleichen einzigen Arm und demselben Namen

eine Schule leitete, die wahrscheinlich vom kleinen Edgar besucht wurde.[58]

„Ich blieb in dieser Schule bis zu meinem sechzehnten Jahr, um dann die Akademie des Herrn Ronald aufzusuchen, die auf der Höhe über der Stadt lag.“

Hier verdichten sich Schulerinnerungen Poes, denn er konnte nicht bis zu seinem sechzehnten Jahr bei dem alten Herrn Ricketts geblieben sein, wenn er auch in irgendeiner Schule „auf der Höhe“, wie man damals ein Viertel von Richmond nannte, gewesen sein will.

„Hier befreundete ich mich mit dem Sohn des Herrn Barnard, eines Kapitäns, der gewöhnlich im Dienste der Firma Lloyd und Vredenburgh segelte.“

Der damals verstorbene Vater Ebenezer Burlings war Buchdrucker gewesen, für diese Geschichte mußte er aber in einen Kapitän verwandelt werden.

„Sein Sohn hieß Augustus und war nahezu zwei Jahre älter als ich.“

Ganz so wie Henry Poe, der Bruder Edgars. Ich weiß nicht, ob auch der Altersunterschied zwischen Edgar und Ebenezer Burling, der offensichtlich eine Ersatzperson für den älteren Bruder Edgars darstellte, der gleiche war.

„Er hatte eine Walfängerfahrt an Bord des ‚John Donaldson‘ mit seinem Vater gemacht und redete von nichts anderem als von seinen Erlebnissen im Stillen Ozean.“

So unterhielt auch Henry Poe im Hause der Frau Clemm seinen Bruder durch die Berichte über seine Reisen und Seemannsabenteuer, durch jene Berichte, die Poe später, trotzdem er selbst nichts Ähnliches erlebt hatte, von sich selbst erzählte.

58) Nach J. H. Whitty *Memoir to The Complete Poems* (zitiert von Hervey Allen, *Israfel*, S. 57). Die biographischen Zusammenhänge nach Hervey Allen.

Mit Ebenezer Burling hatte er gemeinsam früher den Robinson Crusoe gelesen, und beide begeisterten sich an der Erzählung des Helden De Foes.

„Ich begleitete ihn oft nach Hause und blieb den Rest des Tages, manchmal die Nacht hindurch bei ihm."

(Allan mißbilligte sehr, daß sein Mündel außer Haus schlafe.)

„Wir schliefen in einem Bett, und er pflegte mich bis zum Morgengrauen wach zu erhalten, indem er mir Geschichten von den Eingeborenen der Insel Tinian und von anderen Orten erzählte, die er besucht hatte."

(Die Erzählungen Henrys; Lektüre mit Ebenezer.)

„Mit der Zeit konnte ich es nicht vermeiden, von seinen Erzählungen gepackt zu werden, und allmählich wuchs mein Wunsch, zur See zu gehen, ins Ungeheure. Ich besaß ein Segelboot, Ariel, das ungefähr fünfundsiebzig Dollar wert war. Es hatte ein Halbdeck, eine Art Kambüse, und war wie eine Schaluppe getakelt; seinen Tonnengehalt weiß ich nicht mehr anzugeben, aber es konnte ohne Schwierigkeiten zehn Personen fassen. In diesem Boot wagten wir einige der tollsten Streiche, die je unternommen worden sind..."

Mit diesen Worten stellt uns Poe das kleine Boot des Ebenezer Burling vor, in dem er mit seinem Bruder über die Fluten der James dahinfuhr.

„Ich will eines dieser Abenteuer berichten, bevor ich zu einer längeren und bedeutsameren Erzählung übergehe. Eines Abends hatte Herr Barnard Gesellschaft, und sowohl Augustus als ich waren gegen Ende des Festes nicht wenig angeheitert."

Hier klingen die ersten Noten vom Thema Alkohol auf, das in unserer Geschichte einen ebenso großen Raum wie im Leben Edgars, in dem seiner Brüder Henry oder Ebenezer einnehmen sollte. Man erzählt, Burling habe schon früh die Gewohnheit zu trinken angenommen. Als Poe 1827 aus dem Haus John Allans floh, begab er sich in die Richardson's

Tavern, in der Burling Stammgast war, und dort traf ihn Ebenezer, bevor er ihn ein Stück begleitete. Augustus und sein Freund sind also ein wenig angeheitert.

„Wie gewöhnlich teilte ich, anstatt nach Hause zu gehen, meines Freundes Lager. Er schlief, wie mir schien, sehr sanft ein ...., ohne vorher ein Wort über seinen Lieblingsgegenstand fallen zu lassen."

Aber nach einer halben Stunde kommt Augustus auf und erklärt, er wolle auf das Meer hinausfahren. Pym meint, „die Weine und Liköre hätten ihn um seinen Verstand gebracht". Augustus scheint jedoch ganz ruhig zu sein, und er bestimmt seinen Freund, mit ihm aufs Meer hinauszusteuern.

Sie fahren nun bei einer sehr kräftigen Brise fort. Sie hissen die Segel, Augustus faßt das Ruder, sein Freund läßt sich neben dem Mast auf dem Halbverdeck nieder. Sie steuern direkt aufs offene Meer hinaus; Pym fragt Augustus mehrere Male, wohin sie fahren. Da bemerkt er plötzlich, daß Augustus „betrunken, viehisch betrunken" ist;

„er konnte weder stehen, noch sprechen, noch sehen... Er kollerte wie ein Klotz in das auf dem Grund des Bootes angesammelte Wasser..., es war klar, ... daß sein Benehmen im Boot die Folge eines gesteigerten Rausches war, eines Rauschzustandes, der gleich dem Wahnsinn seinem Opfer nicht selten die Haltung eines völlig Gesunden und Vernünftigen verleiht ... Er lag jetzt gänzlich bewußtlos, und es war nicht anzunehmen, daß er in den nächsten Stunden die Herrschaft über seine Sinne wiedergewinnen werde."

Pym weiß aber nicht, wie das Boot zu steuern ist,

„ein wütender Wind und die rückflutende Ebbe (jagten) uns ins Verderben. Hinter uns drohte das Wetter ... und es war gewiß, daß wir bei unserem jetzigen Kurse das Land vor der ersten Morgenhelle aus den Augen verloren haben würden ... Das Boot flog mit furchtbarer Schnelle durch das Wasser hin..., ohne daß ein Segel gerefft war."

Glücklicherweise hält sich das Boot im Sturm, Poe refft das Großsegel, das den Mast über Bord reißt; sie sind vor dem augenblicklichen Untergang gerettet. Dann wendet er sich an Augustus, der „noch bewußtlos auf dem Boden des Schiffes" liegt, und um „ihn teilweise aufzurichten und im Sitzen zu erhalten", windet er ein Tau um ihn und befestigt es an einem Ring auf dem Halbdeck.

Der große Mast und das Segel sind nun über Bord; aber nicht nur sie entfernen sich von dem Boot und der Handlung, auch jene Elemente der Erzählung, die aus dem Biographischen herzukommen scheinen, verschwinden, weil in diesem Augenblick

„plötzlich ein lautes und langes Schreien oder Heulen, das aus den Kehlen von tausend Teufeln zu kommen schien, die ganze Atmosphäre rings um das Boot und über ihm zu erfüllen begann".

Pym fällt in Ohnmacht, und wie er wieder zu sich kommt, befindet er sich in der Kajüte eines großen Walfischfängers (des Pinguin), der in der Nacht das Boot überrannt hat. Der „böse" Kapitän will zuerst nicht halten lassen, der „gute" Obersteuermann zwingt ihn aber dazu; man befreit Pym, „der auf eigentümliche Art an dem glatten und leuchtenden Schiffsboden (der Pinguin war vollständig mit Kupfer belegt)" hängt, wo einer der Schiffsnägel den Kragen seiner grünleinenen Jacke und seinen Nacken durchbohrt, „sich zwischen zwei Sehnen durchgedrängt (hatte) und ... hinter dem linken Ohr wieder hervorgekommen (war)". Auch Augustus wird wieder herausgefischt, während er mit einem Tau an der losgerissenen Kajüte des Bootes festgebunden auf dem Wasser herumschwimmt. Man kümmert sich um die beiden, verbindet ihre Wunden, und sie kommen zu rechter Zeit nach Haus, um beim Frühstück zu erscheinen. Weder Herr Barnard (natürliche Blindheit der Eltern!) noch sonst jemand hat etwas bemerkt.

Das ist das Vorspiel zu den nun folgenden Abenteuern des Arthur Gordon Pym. Das Thema ist gegeben, es folgen großartige Variationen.

„Man sollte denken", setzt Pym fort, „daß ein Ereignis, wie das oben geschilderte, meine keimende Leidenschaft für das Meer vollkommen zerstört haben müßte. Ganz im Gegenteil..."

Pym war jetzt aus dem Meer entstanden, aus den kupfernen Hüften des Schiffes, an denen er so auffallend hing, hervorgegangen. Für das Unbewußte ist das keine hohle Metapher, wie wir sehen werden. Augustus beginnt wieder seine Seegeschichten zu erzählen. Pym berauscht sich an ihnen mit seinem „begeisterungsfähigen Gemüt und seiner düsteren und doch dabei feurigen Einbildungskraft".

„Es ist merkwürdig genug", gesteht er uns, „daß er mich am lebhaftesten für das Leben der Seeleute einzunehmen vermochte, wenn er ihre entsetzlichsten Augenblicke, ihre Leiden, ihre Verzweiflung schilderte. Für die freundliche Seite des Gemäldes hatte ich nicht viel übrig. Ich träumte von Schiffbruch und Hungersnot, von Tod oder Gefangenschaft unter barbarischen Horden, von einem Dasein voll von Trauer und Tränen, verbracht auf grauen, öden Felsen in einem unbekannten, unerreichten Weltmeer. Solche Visionen und Wünsche (denn Wünsche waren es) sind, wie man mir seitdem versichert hat, dem ganzen weit verbreiteten Geschlecht melancholischer junger Leute gemeinsam."

Und das waren tatsächlich die verdrängten Wünsche des sadistisch-masochistischen Nekrophilen Edgar Poe, Wünsche, die sich nicht in Handlung umsetzen durften und daher seine Liebesbeziehungen und Werke hervorbrachten.

„Etwa achtzehn Monate nach dem Untergang des Ariel war die Firma Lloyd und Vredenburgh ... damit beschäftigt, die Brigg Grampus für eine Walfängerfahrt auszubessern und herzurichten. Ich weiß kaum, warum sie andern und bessern Schiffen der Firma vorgezogen wurde; war sie doch ein alter Kasten und nach allen Verbesserungen eben zur Not seetüchtig ...; aber so geschah es. Herr Barnard sollte sie befehligen, Augustus ihn begleiten."

Augustus drängt nun Pym mitzufahren, und bei dieser außergewöhnlichen Gelegenheit seine Reisesehnsucht zu befriedigen.

„Aber die Sache ließ sich nicht so glatt erledigen. Mein Vater widerstrebte zwar nicht mit Entschiedenheit, aber meine Mutter bekam bei der bloßen Erwähnung dieses Planes Krämpfe“,

wie Frances Allan, wenn ihr Stiefsohn aus dem Heim auf die Meer-Realität geflohen war, während der wirkliche und so früh verschwundene Vater Poes, David, nicht viel gegen die Besitznahme des Urbilds der Mutter, des Meer-Symbols durch seinen Sohn einzuwenden hatte, sich also diesem Plan keineswegs mit Entschiedenheit widersetzte: er verschwand und überließ sie ihm dadurch.

Allan allerdings nahm in seiner Eifersucht als Gatte und Herr sowohl die Liebe seines Mündels für Frances, für die Mutter, als auch die Wünsche Edgars nach Unabhängigkeit, die 1827 durch die Flucht übers Meer realisiert wurden, ganz anders auf als David Poe. „Und was das Schlimmste war, mein Großvater schwor, mich zu enterben, spräche ich ihm noch ein einziges Mal von dem Gegenstand.“ Trotzdem aber bereiteten die beiden Brüder und Komplizen, im geheimen natürlich, die Abfahrt des Pym vor.

„In Neu-Bedford lebt ein Verwandter von mir, ein Herr Ross, in dessen Haus ich zuweilen einige Wochen zu verbringen pflegte. Die Brigg sollte Mitte Juni segeln (es war im Jahre 1827)“ — im gleichen Jahr, in dem, im März, Poe aus dem Hause Allans floh —, „und wir kamen überein, daß ein oder zwei Tage, bevor sie in See stach, mein Vater einige Zeilen von Herrn Ross erhalten sollte, durch die ich eingeladen würde, wieder ein paar Wochen bei seinen Söhnen Robert und Emmet zuzubringen. Augustus übernahm es, dieses Brieflein zu erdichten und richtig abliefern zu lassen. Nachdem ich dann scheinbar nach Neu-Bedford abgereist sei, sollte ich mich bei meinem Genossen melden, der mir dann ein Versteck an Bord des Grampus besorgen wollte. Dieses Versteck, versicherte er mir, würde

für eine Reihe von Tagen, an der ich mich nicht zeigen dürfte, ein ausreichend bequemer Aufenthalt sein. Sobald das Schiff so weit gelangt wäre, daß man an eine Umkehr um meinetwillen nicht denken könnte, sollte ich an allen Bequemlichkeiten der Kabine teilnehmen dürfen; und was seinen Vater beträfe, so würde der nur lachen über den gelungenen Spaß."

So würde der g u t e Vater lachen, der Vater, der dem Sohn den Besitz von Mutter, Schiff oder Flut überläßt, im Gegensatz zum andern, dem b ö s e n, der hier von neuem auftaucht.

Nachdem alle Vorbereitungen getroffen sind, begibt sich Augustus zum Landungsplatz,

„ich folgte, in einen dicken Seemannsmantel gehüllt. Als wir um die zweite Ecke bogen, ... wer stand da plötzlich vor mir und sah mir gerade in die Augen? Mein Großvater, der alte Herr Peterson. ‚Hol' mich der Kuckuck, Gordon', sagte er nach einer langen Pause, ‚wie, wie? Wessen schmutzigen Mantel hast du denn an?'"

Man glaubt, Allan schimpfen zu hören. Aber Edgar-Gordon tut so, als ob ein Irrtum vorliegen müsse und antwortet ihm scharf:

„Mein Herr, Sie scheinen sich zu irren; erstens heiße ich nicht Goddin, und dann, wie kannst du Oller Lump minen Äwerrock schmutzig heiten?" „Ich konnte um alles in der Welt kaum eine tolle Lache zurückhalten, als der alte Herr bei dieser strammen Abfertigung ein paar Schritte zurückfuhr, erst bleich, dann puterrot wurde, seine Brille hob und senkte, um zuletzt mit erhobenem Regenschirm Sturm auf mich zu laufen. Doch hielt er mit einem Male an, als ob ihm plötzlich etwas eingefallen sei; dann machte er kehrt und hinkte die Straße hinunter, indem er vor Wut bebte und zwischen den Zähnen murmelte: ‚Geht nicht — neue Brille — dacht', es wäre Gordon — gottverdammtes unnützes Matrosengesindel!'"

So erscheint John Allan in Person hinter der etwas grotesken Gestalt des Großvaters Henderson. Kein Zug hätte lebensechter sein können als der, daß der Vater aus G e i z auf die Verfolgung Pyms verzichtet. Der Vater ist nun ent-

fernt, der Weg ist frei zu der Fahrt auf dem Meer (oder mit der Mutter), die nun einsetzt.

Aber auf welch sonderbare Art! Bald werden uns und Pym in Symbolen die Düsternisse der bedrückendsten Alpträume umgeben. Die beiden brüderlichen Komplizen steigen, ohne bemerkt zu werden, da fast niemand anwesend ist, an Bord; sie halten sich nicht in den Kajüten auf, auch nicht in der Augustus', in der „allerhand gute Sachen zum Essen und Trinken" vorhanden sind, besonders zum Trinken, da dies für einen in den Alkohol verliebten jungen Mann unumgänglich nötig ist. Augustus führt seinen Freund schnell zu dem Versteck, das er ihm vorbereitet hat. Er hebt eine unter dem Teppich der Kajüte verborgene Falltür auf, die in den hinteren Kielraum führt. Mit einer Laterne versehen, steigt er mit Pym dort hinunter.

Nachdem die Treppe geschlossen ist, leuchtet „die Kerze ... so schwach, daß ich nur mit der größten Mühe den Weg durch die wirre Masse von Gerümpel, in der ich mich befand, einhalten konnte. Jedoch nach und nach wurden meine Augen mit dem Dunkel vertraut ..." Augustus führt schließlich seinen Kameraden, „nachdem wir unzähligen engen Durchgängen gefolgt waren", zwischen Kisten, Käfigen, Fässern und Ballen hindurch, zu einem

„mit Eisen beschlagenen Koffer von der Art, wie man sie wohl benutzt, um Porzellan zu verwahren. Er war bald vier Fuß hoch und über sechs Fuß lang, jedoch äußerst schmal ... Mein Begleiter zeigte mir jetzt, daß eine Seite des Koffers sich nach Wunsch entfernen lasse. Er schob sie weg und enthüllte das Innere, dessen Anblick mir nicht wenig Spaß machte. Den Boden bedeckte eine Matratze, die aus einer der Kojen in der Kajüte stammte. Was nur irgend an nützlichen Gegenständen in einen so engen Raum zu pferchen ging, war darin enthalten, und zugleich vermochte ich noch darin zu sitzen oder ausgestreckt zu liegen. Unter anderen Dingen fanden sich einige Bücher, drei Bettdecken, ein großer

Krug voll Wasser, eine Tonne Schiffszwieback, drei oder vier riesige Bologneser Würste, ein gewaltiger Schinken, eine kalte Hammelkeule und ein halbes Dutzend Flaschen mit stärkenden Getränken."

Pym läßt sich glücklich wie ein Kind in dem „neuen Palast" nieder. Augustus zeigt ihm, wie man die offene Seite des Koffers verschließen kann und lenkt seine Aufmerksamkeit auf ein schwarzes Tau, das an der Decke oben angebracht, mit dem Versteck verbunden ist und das sich, „wie er sagte, von meinem Versteck durch alle Windungen im Gerümpel bis zu dem Nagel hinzog, der unterhalb jener Falltür in die Decke des Kielraums eingeschlagen war." Nachdem Augustus ihm einen entsprechenden Vorrat von Kerzen und an Streichhölzern zurückgelassen und ihm versprochen hat, ihn so oft er nur könne zu besuchen, verläßt er Pym. Es ist der 17. Juni.

Pym bleibt in seinem Versteck drei Tage und drei Nächte lang, ohne es zu verlassen; bloß zweimal steht er auf, um die Glieder zu strecken. Die Brigg liegt noch im Hafen. Während dieser ganzen Zeit bekommt er von dem zu sehr beschäftigten Augustus keine Nachricht. Endlich hört Pym die Stimme des Augustus, der ihn von der Falltüre herab fragt, ob er nichts brauche, und ihm die Uhr bringt, die er an die Falltür hängt. Ungefähr eine Stunde später sticht die Brigg in See, Pym macht sich auf die Suche nach seiner Uhr, kriecht den Strick entlang über tausend Umwege und Kisten und Körbe, findet sie, steckt sie ein, zündet dann die Kerze an und liest in seinem Koffer, in dem er wie in einem bequemen Sarg sitzt, ein Buch über Die Expedition von Lewis und Clarke nach der Mündung des Columbiaflusses. Sobald er fühlt, daß seine Augen müd werden, löscht er die Kerze aus und fällt in einen tiefen Schlaf.

Bei seinem Erwachen beginnt das grausame und düstere Abenteuer. Im Gegensatz zu Ebenezer Burling hat sich Augustus

zu gleicher Zeit wie er eingeschifft, aber der Freund läßt ihn unten im Kielraum im Stich. Poe erwacht, fühlt sich sehr unwohl, in den Gliedern hat er den Krampf, der Kopf schmerzt ihn, er leidet an Atemnot und stirbt beinah vor Hunger. Die Uhr Augustus' ist stehengeblieben, dafür aber gibt ihm das kalte Hammelfleisch die Zeit an: es ist ganz verfault, so daß Pym eine sinnlos lange Zeit geschlafen haben muß.

Pym zieht die Uhr auf. Nun vergehen wieder vierundzwanzig Stunden: Augustus erscheint nicht. Pym, der sich mit Bologneser Wurst genährt hat, aber dem das Wasser in der Pinte beinahe ausgegangen ist, geht jetzt vor Durst fast zugrunde. Er hat natürlich kein Interesse mehr an den Büchern, und trotzdem er unmäßig schläfrig ist, wagt er es nicht einzuschlafen, er zittert bei dem Gedanken, dem Schlaf „nachzugeben, falls ein verderblicher Einfluß, ähnlich dem des Kohlengases, in der stickigen Luft des Kielraums sich bemerkbar machen sollte". Ist Augustus gestorben? Ist er über Bord gefallen? Das Schiff fährt indessen bei einer starken Brise weiter.

Pym fällt trotz aller Furcht in Schlaf. Durch diesen Schlaf ziehen nun die entsetzlichsten Träume. Er hat das Gefühl, unter ungeheuer großen Kopfkissen zu ersticken, von Riesenschlangen erwürgt zu werden; Wüsten, die ihn zur Verzweiflung bringen und von wahrhaft Poeschem Aussehen sind, breiten sich vor ihm aus,

„endlos hohe Baumstämme, grau und ohne Laub, erhoben sich in unendlicher Folge ..., ihre Wurzeln verbargen sich in weiten Morästen, deren trübselige Gewässer in tiefster Schwärze bewegungslos und vollkommen entsetzenerregend vor mir lagen. Und die seltsamen Bäume schienen mit menschlichem Leben begabt, und indem sie ihre dürren Astgerippe wie Arme bewegten, flehten sie im Ton gräßlichster Angst und Verzweiflung die schweigenden Wasser um Erbarmen an..."

Oder er steht allein und nackt im glühenden Sand der Sahara, zu seinen Füßen hockt ein wilder Löwe.

„Auf einmal öffnen sich seine wilden Augen, und sie fielen sogleich auf mich. Mit einem krampfhaften Ruck richtet er sich auf und entblößte seine scheußlichen Zähne (*his horrible teeth*)."

Der Löwe brüllt, Pym erwacht.

„Die Tatzen eines riesenhaften, eines wirklichen Ungeheuers drückten schwer auf meine Brust, sein heißer Atem pfauchte in mein Ohr, seine weißen grauenhaften Reißzähne schimmerten vor meinen Augen in der Finsternis."

So taucht wieder einmal das Thema von den Zähnen, von der Gefahr auf, wir sehen wieder — unsere Annahme wird später bestätigt werden — die Zähne der Mutter. Nicht ohne Grund sieht sich Pym allein und nackt, wie ein Kind, das eben zur Welt gekommen oder das noch nicht geboren ist: vor ihm öffnen sich plötzlich die Augen des Löwen, wie die der Ligeia. Tiger, der Neufundländer Pyms, der das Ungeheuer des Erwachens und des Traumes ist, scheint — so seltsam dies auch aussehen mag — zugleich das Symbol für die Hilfe und die Gefahr, die von der Mutter kommt, zu sein.

Pym wirft sich weinend an den Hals seines treuen Hundes, ohne sich erklären zu können, wie dieser ihn am Grund des Kielraums habe finden können. Sein Zustand hat sich außerdem noch verschlimmert, Fieber und Durst verzehren ihn, tastend sucht er nach dem Krug: er ist leer! Tiger hat den letzten Rest von Wasser ausgetrunken und die verfaulte Hammelkeule aufgefressen. Geschwächt, zitternd, schwankend und ohne das Phosphor oder die Kerzen wiederfinden zu können, beginnt Pym entlang der Schnur seine Reise durch die Finsternis zu der helfenden Falltür. Ein Koffer, den „die schlingernde Bewegung des Schiffes ... über meinen Weg geworfen hatte", versperrt den Durchgang; Pym wird wegen dieses Hindernisses von Verzweiflung gepackt. Wird er es zu übersteigen

versuchen oder zur Seite schieben? Glücklicherweise gibt ein Brett am Boden des Koffers nach und Pym setzt seinen Weg in „den trostlosen und ekelhaften Irrgängen des Kielraums" weiter fort. Nach tausend Anstrengungen kommt er zur Falltür — und kann sie nicht heben!

„Ich empfand tiefstes Grauen, tiefste Entmutigung. Umsonst versuchte ich für dieses Begraben meiner Person einen Grund zu ersinnen. Ich war nicht länger imstande, folgerichtig zu denken, warf mich zu Boden, ergab mich widerstandslos düstersten Vorstellungen, in denen entsetzliche Todesarten: Durst, Hunger, Ersticken, vorzeitiges Begräbnis als die hauptsächlichsten Schrecknisse auf mich eindrängten."

Pym erweitert mit seinem Messer die Spalten der Falltür und entdeckt, daß sie von oben durch eine starke Kette geschlossen ist. Verzweifelt geht er zu seinem Koffer zurück und bemerkt eine um den Körper des Neufundländers Tiger, der „mit aufgehobenen Pfoten auf dem Rücken" liegt, geschlungene Schnur, durch die auf der linken Schulter des Hundes ein Streifen zusammengefaltenen Papiers, vermutlich ein Brief Augustus', befestigt ist.

Pym sucht jetzt seine Zündhölzer und Kerzen, um den Brief Augustus' zu lesen... Er kann sie nicht finden, aber ein schwaches Licht in der Richtung des Postens zieht seine Aufmerksamkeit an. Es erscheint, verschwindet, je nach seinen Bewegungen. Endlich findet er einige Bruchstücke seiner Streichhölzer, „die in einem leeren, auf die Seite gerollten Fasse lagen". Er ist darüber erstaunt, daß sie so weit von ihm entfernt liegen, da erfaßt seine Hand „zwei oder drei Stückchen Kerzenwachs, die der Hund benagt zu haben schien". So hat er keine Kerzen mehr, er besitzt nichts mehr als zwei oder drei leuchtende Stückchen Phosphor, mit denen er mühevoll bis zu seinem Koffer zurückkommt, wo Tiger die ganze Zeit hindurch geblieben ist.

Nun setzt eine Tragödie ein: es ist ihm gleichsam unmöglich,

Augustus' Brief zu lesen. Wir kennen solche Situationen aus gewissen Alpträumen, in denen irgendeine Ohnmacht (Impotenz) fühlbar wird, in denen man zum Beispiel laufen möchte und doch gelähmt auf der Stelle bleibt, sprechen möchte, aber der Ton will nicht aus der Kehle: wenn man diese Träume analysiert, dann sind es oft Impotenzträume im genitalen Sinn. Es setzt den, der das Leben Poes kennt, nicht weiter in Erstaunen, daß uns seine Geschichten häufig gerade von solchen Eindrücken berichten.

„Umsonst sann mein Hirn auf tausend unsinnige Arten, Licht zu schaffen, Mittel, wie sie ein Mensch im Opiumtraum erdenken würde", auch das ist ein Traum, in dem man „impotent" ist. Pym legt nun das Stück Papier mit den kleinen Stückchen Phosphor auf ein Buch und reibt den Phosphor mit der Hand: ein helles Licht strahlt auf, „doch stand keine Silbe darauf — ich blickte auf ein trostloses weißes Blatt". Pym ist nun derart erschöpft, daß er viele Stunden dazu braucht, um auf den so naheliegenden Einfall zu kommen, er habe nur eine Seite des Papieres gelesen! Aber in seiner Enttäuschung hat er das Blatt zerrissen und die Fetzen irgendwohin verstreut...

Tiger kommt ihm noch einmal zu Hilfe, indem er alle Teile des Blattes wieder herbeibringt, nachdem er an einem geschnuppert hat. Nun taucht aber ein neues Problem auf; welche Seite des Papiers hat Pym schon gelesen? Das muß er im vorhinein wissen, da die geringen Reste von Phosphor nicht mehr für einen dritten Versuch ausreichen. Glücklicherweise erlauben es die Spuren von Phosphor, die auf der schon geriebenen Seite zurückgeblieben sind, Pym, einige Anhaltspunkte zu finden, und beim Leuchten des übriggebliebenen Phosphors liest er auf der andern Seite des Blattes folgende Worte: „... Blut — wenn dir dein Leben lieb ist, bleib versteckt liegen."

Pym, der sich in seiner Not entschlossen hat, um jeden Preis die Aufmerksamkeit der Leute an Bord auf sich zu lenken, gerät in tiefste Verzweiflung.

„Weitere vierundzwanzig Stunden ohne Wasser zu leben, würde mir unmöglich sein. Während der ersten Zeit meiner Gefangenschaft hatte ich von den geistigen Getränken, mit denen mich Augustus versah, eifrigen Gebrauch gemacht. Jetzt aber verschlimmerten sie nur das Fieber, ohne den Durst im geringsten zu löschen. Mir blieb nur noch eine Viertelpinte übrig, und das war eine Art starken Pfirsichschnapses, gegen den mein Magen sich auflehnte."

Außerdem kann Pym die scheußliche Luft des Kielraums nur mehr mit größter Schwierigkeit einatmen, und Tiger

„keuchte und schnaufte, indes seine Augen wild in der Finsternis erglühten".

„Ohne Zweifel hatte der Mangel an Wasser und die geschlossene Luft im Kielraum ihn toll gemacht, und ich wußte nicht, was mit ihm anfangen."

Tiger liegt drohend bei der Türöffnung; wenn Pym fliehen will, muß er über seinen Körper steigen. Er entschließt sich dazu. Das Tier aber scheint die Absicht zu wittern,

„erhob sich (wie ich aus der veränderten Stellung seiner Augen erkannte) auf den Vorderpranken und zeigte seine starken Zähne, die weißlich durchs Dunkel blinkten. Ich nahm den Rest der Schwarte und die Flasche mit dem Schnaps, verbarg sie an meinem Leib, ebenso das lange Tranchiermesser, das Augustus mir gelassen hatte, hüllte mich dann so fest als möglich in meinen Mantel und machte eine Bewegung gegen die Öffnung des Koffers."

Nun stürzt sich der Hund auf Pym, der hinfällt. Glücklicherweise können die Zähne des Tiers nicht durch die Falten des Mantels dringen. Hierauf wirft Pym die Bettdecken auf den Hund, springt durch die Türe des Koffers, schließt sie über dem Hund — der wie in einem Sarg eingekerkert ist.

„Doch mußte ich während dieses Kampfes das Stück Schwarte loslassen und sah jetzt meinen ganzen Vorrat auf das Fläschchen

Schnaps beschränkt. Als ich dies bedachte, wandelte mich eine Art Verkehrtheit an, wie sie etwa ein verdorbenes Kind unter ähnlichen Umständen beeinflussen mag; ich hob die Flasche an die Lippen, leerte sie bis auf den letzten Tropfen und schleuderte sie dann wütend auf den Boden hin."

So hat sich Poe-Pym, im Gegensatz zum Metzengerstein, der Gefahr, die von der Tier-Mutter mit den fürchterlichen Zähnen ausging, entledigt — wobei er sich allerdings auch zur Impotenz verurteilt. Solange Tiger wütend ist, bleibt er in seinem Sarg eingeschlossen und ist er unerreichbar. Diese Stelle wirft nun zweifellos ein seltsames Licht auf das psychische Entstehen der Dipsomanie Edgar Poes. Pym trinkt seine Pinte wie in einem Anfall von Dipsomanie aus, einem Anfall, der von Poe mit Recht als ein Anfall von Verkehrtheit (Perversität) bezeichnet wird. Wenn Pym nun einer solchen Attacke ausgesetzt ist, verliert er sowohl Tiger als auch die „Haut seines Schinkens" (die Schwarte); er trinkt dann, um sich zu trösten. Ist das nicht eine Art Reproduktion des Entwöhnungstraumas? Weil Poe die Mutter und die „Haut ihrer Brust"[59] verloren hatte und nicht darauf verzichten konnte, sie irgendwie wiederzufinden, versucht er, sie im Alkohol, als einem Ersatz für die verlorene Milch, zu suchen. Er sucht sie im Rausch, weil dieser eine infantile, also sozusagen unschuldige Form der Besitzergreifung der Mutter nach dem ursprünglichen oralen Modus darstellt.

Wir haben im biographischen Teil dieser Studie bereits gesehen, daß der Alkohol Poe (wie häufig auch anderen

59) Mit Recht hat Freud die Aufmerksamkeit auf den seltsamen Widerwillen gelenkt, den viele Kinder gegen die Milchhaut haben, ganz als ob sich die Lust, die sie aus der Milchhaut (die früher die Haut der Brust war) gewonnen haben, nach der Entwöhnung in Angst verwandelt hätte. Die Schwarte ist danach eine Art Ersatz der Milchhaut im „kannibalischen" Stadium.

Menschen) eine Flucht vor der Frau ermöglichte, aber zu gleicher Zeit auch eine Flucht zum Mann, zu den Saufkumpanen. Auf den Lärm der gebrochenen Flasche hin antwortet daher die Stimme des Augustus', seines Bruders.

„Kaum war der Widerhall dieses Krachs verklungen, da hörte ich, wie eine eifrige aber gedämpfte Stimme meinen Namen aussprach, sie kam aus der Richtung der Matrosenlogis. Es war so unerwartet, die Gemütsbewegung, die der Laut hervorrief, war so heftig, daß ich außerstande war, zu antworten. Die Fähigkeit, zu sprechen, ließ mich gänzlich im Stich ...", wie in dem Impotenzalptraum.

Da Augustus keinen Laut hört, entfernt er sich wieder. Der stumme, gelähmte Pym wird ohnmächtig; sein Messer fällt dabei „klirrend auf den Fußboden" und sagt Augustus, daß er noch lebt.

Augustus kommt daher wieder zurück, er bahnt sich einen Weg durch den vollen Kielraum und bringt ihm nun Wasser, das der Durstige, E n t w ö h n t e gierig hinuntertrinkt, außerdem einige kalte Kartoffeln, Licht und Nachrichten. Der Vater Augustus', der Kapitän Barnard, ist seines Kommandos entsetzt und verwundet worden; man hat ihn in einem Boot auf dem Meere ausgesetzt und die meuternden Leute der Besatzung stehen nun unter dem Kommando des Maats. Er selbst ist dem Tod nur durch die Gunst eines gewissen Dirk Peters, eines Mestizen und Seilermeisters mit einem furchtbaren Gesicht, aber einem guten Herzen, entgangen. Zweiundzwanzig Mann der Besatzung sind von dem Oberkoch des Schiffes mit der Hacke erschlagen und dann über Bord geworfen worden; Dirk Peters rettete Augustus von dem gleichen Schicksal, indem er ihn als „Schreiber" anforderte. Er gibt Augustus, der in einem Raum an Backbord Gefangener ist, Nahrung. In diesem Raum hat Augustus neben seinem Lager ein Loch in die Verbindungswand gebohrt, um sich so einen Weg durch den ganzen

Kielraum des Schiffes bis zu dem rückwärtigen Teil zu bahnen; durch dieses Loch hat er seinem Freund den Tiger geschickt, und dann kommt er selbst, um ihn zu befreien.

Pym erfährt nun von Augustus, daß sich die Meuterer nach ihrem Sieg bereits in zwei Parteien geteilt haben: die eine ist die des Maats, welcher sich des ersten ihnen entgegenkommenden Schiffes bemächtigen will, um daraus einen Piraten zu machen, die andere die des Kochs (zu der auch Peters gehörte) und die es vorzieht, die beabsichtigte Route nach dem südlichen Stillen Ozean fortzusetzen, dort Walfische zu jagen oder nach den Umständen etwas anderes zu unternehmen.

Augustus führt sofort seinen Freund durch das Labyrinth des Kielraums bis zum Backbord, wo er ihn versteckt und von wo aus er ihm durch die heimliche Öffnung einen Teil der Vorräte zukommen lassen kann, die Peters ihm gibt.

Wir müssen uns nun das von Poe-Pym gezeichnete Bild Peters', der in dieser Geschichte eine so große Rolle spielen wird, genauer ansehen: Peters ist der Sohn eines Pelzhändlers und einer Indianerin aus dem Stamme der Upsarokas,

„er hatte das grimmigste Aussehen, das ich jemals an einem Menschen wahrnahm. Er war von kleiner Figur, nicht mehr als vier Fuß acht Zoll hoch, aber von herkulischem Körperbau. Besonders die Hände waren so furchtbar dick und breit, daß sie kaum Menschenhänden glichen. Seine Arme und Beine waren auf wunderliche Art gebogen, so daß sie scheinbar gar keine Beweglichkeit besaßen. Auch sein Kopf war unförmig und von riesiger Größe, mit einer Vertiefung am Schädel, wie man sie bei den meisten Negern findet, und vollkommen kahl. Um diesen Mangel, der keine Folge des Alters war („... *which did not proceed from old age* ...‘), zu verbergen, pflegte er eine Perücke aus irgendwelchem haarigen Zeug — gelegentlich vom Fell eines spanischen Hundes oder amerikanischen Graubären — zu tragen. Zur erwähnten Zeit trug er ein Stück Bärenfell auf dem Kopfe,

und es erhöhte nicht wenig die Wildheit seines Gesichtes, das den Typus der Upsarokas hatte. Der Mund zog sich fast von einem Ohr zum andern, die Lippen waren dünn und schienen, gleich einigen andern Teilen seines Körpers, unbeweglich, so daß der herrschende Ausdruck seiner Züge stets derselbe blieb. Seine Zähne waren lang und standen weit vor, so daß sie niemals von den Lippen verdeckt wurden. Auf den ersten Blick schien dieser Mensch sich in Lachkrämpfen zu winden, auf den zweiten aber mußte man sich sagen, daß seine Lustigkeit nur die eines Teufels sein konnte."

Mit diesen Worten wird uns der g u t e Peters vorgestellt. Um jeden der seltsamen Züge seiner Physiognomie analysieren zu können, müßten wir nun die Assoziationen Edgar Poes zu ihnen kennen. Wir wagen es daher nicht, einen solchen Versuch zu unternehmen, begnügen uns mit der Beobachtung, die mächtige und einigermaßen groteske Silhouette des Peters erinnere an gewisse Ungeheuer in den Kinderträumen, und mit der anderen Beobachtung, daß das Poesche Mutterthema von den Z ä h n e n, die im Antlitz des Mestizen wieder auftauchen, der Tatsache vorangeht, Peters werde die „Wiedergeburt" Pyms ermöglichen, da er wie eine Mutter, die furchtbar sein kann, aber doch gütig ist, Pym rettet und nährt, wie er schon Augustus gerettet und genährt hat.

Augustus teilt Peters auch sofort mit, daß Pym an Bord sei. Die Partei des Peters ist gänzlich zusammengeschmolzen, weil fast alle ihre Mitglieder versagt haben, ihr Oberhaupt zuerst: der Oberkoch hat sich mit der Piratenpartei verbündet. Und da Hartman Rogers, der Mann, auf den Peters am sichersten gezählt hat, auf Veranlassung des Maats durch ein Glas Grog vergiftet worden ist, bleiben Peters und Augustus allein zurück. Daher vernimmt er mit Freude, daß Pym an Bord sei.

Die Drei entwerfen nun ihren Schlachtplan. Da der Maat sicher auch Augustus und Peters das Leben nehmen will, beschließen sie, bei der ersten Gelegenheit den Versuch zu unternehmen, das Schiff gänzlich an sich zu reißen. „Im

Falle des Gelingens würden wir die Brigg in den nächsten Hafen steuern und dort abliefern." Peters würde Begnadigung finden.

Ein Sturm bricht aus.

„Wir waren darin einig, daß keine Gelegenheit für die Ausübung unseres Vorhabens günstiger sein könne als die gegenwärtige, da ein Angriff in diesem Augenblicke unmöglich erwartet würde. Die Hauptschwierigkeit lag in der Ungleichheit der Streitkräfte. Wir waren unser nur drei, die Kajüte zählte neun Mann. Alle Waffen befanden sich in ihrem Besitz, außer ein paar kleinen Pistolen, die Peters an seinem Leib versteckt hatte, und dem großen Seemannsmesser, das er stets im Hosengürtel trug. Aus gewissen Anzeichen — zum Beispiel, daß Äxte und Handspeichen nicht mehr an ihrem gewöhnlichen Ort lagen — schlossen wir auf einen Verdacht des Maats, wenigstens auf Peters, und daß jener keine Gelegenheit vorübergehen lassen würde, sich des Halbbluts zu entledigen." Es war außerdem eine Wache an Deck, eine ungewöhnliche Vorsichtsmaßnahme, „denn auf Schiffen ... ist dergleichen nicht üblich, sobald das Schiff beigelegt hat".

Peters, Augustus und Pym besprechen ihren Angriffsplan. Die Vorschläge Peters' und Augustus' werden zurückgewiesen, die Pyms angenommen — schon wegen der Ungleichheit der Kräfte, und schließlich, weil Pym Poe ist.

„Es war eine glückliche Eingebung", sagt Pym, „daß mir der Gedanke aufstieg, ob man nicht auf die abergläubische Furcht und das schlechte Gewissen des Maats einwirken könnte. Man wird sich erinnern, daß einer von den Leuten, Rogers, am Morgen starb, nachdem er offenbar vergifteten Grog getrunken hatte. Peters wenigstens hielt an dieser Anschauung fest, für die er unerschütterliche Gründe besaß ... Rogers war um elf Uhr vormittags unter heftigen Krämpfen verschieden, und sein Körper bot wenige Minuten nach dem Eintritt des Todes eines der grausigsten und widerwärtigsten Schauspiele, deren ich mich überhaupt entsinnen kann. Der Magen war förmlich aufgeschwollen, wie der eines Ertrunkenen, der lange im Wasser gelegen hat. Das gleiche war mit den Händen der Fall, während das Gesicht eingeschrumpft, runzelig und von kalkweißer Farbe war, die nur durch zwei oder drei hochrote Flecke belebt

wurde, die an jene gemahnten, welche die Gesichtsrose erzeugt; einer dieser Flecke zog sich über das ganze Gesicht und bedeckte ein Auge wie mit einem Band von rotem Samt. In diesem greulichen Zustande war der Leichnam mittags aus der Kajüte heraufgebracht worden, um über Bord geworfen zu werden, als der Maat, der ihn jetzt zum ersten Male sah, entweder von Gewissensbissen heimgesucht oder von der Furchtbarkeit des Anblicks erschreckt, Befehl erteilte, den Toten in eine Hängematte zu nähen und die gewöhnlichen Zeremonien eines Begräbnisses zur See abzuhalten."

Diese Absicht konnte jedoch wegen des ausgebrochenen Sturmes nicht durchgeführt werden, und

„der Leichnam blieb sich selbst überlassen und wurde in die Speigatten an Backbord geschwemmt, wo er noch zur Stunde, von der ich spreche, mit den rasenden Stößen der Brigg hin und her kollerte. Nachdem wir über unseren Plan einig geworden, gingen wir so rasch als möglich an die Ausführung."

Peters steigt an Deck, packt Allen, die Wache, wirft ihn schnell ins Meer und ruft seine Freunde herauf. Diese suchen nach Waffen, finden aber nur die Griffe der Pumpe, deren sie sich bemächtigen. Bevor sie die Leiche Rogers über Bord werfen, ziehen sie ihr das Hemd aus, und während Augustus als Wache an Deck steht und die Haltung Allens nachahmt, klettert Peters mit Pym in die Kajüte hinunter, staffiert ihn mit Hilfe des Hemdes des Toten und einiger Fetzen, die er ihm unter die Weste stopft, als „Leichnam" Rogers aus und schminkt ihn mit einer blutiggemachten Kreide.

„Der Streifen über dem Auge wurde nicht vergessen und machte einen höchst schauerlichen Eindruck."

Dieses Gespenst mutet uns wie ein Vorläufer der Maske des roten Todes an. Der Tote kommt zurück, um an dem Mörder seinen Tod zu rächen, und es ist seltsam genug, daß er mit den gleichen Stigmen gezeichnet ist, mit denen in den Augen des Kindes die schwindsüchtige, (mit Rosalie) schwangere Mutter gezeichnet war: der dicke Bauch und die

blassen Wangen mit den roten Flecken. Und wir werden durch die „Krämpfe" des sterbenden Rogers an die „Krämpfe" bei der Entbindung erinnert; es hat den Anschein, daß Edgar Poe das Sterben seiner Mutter auf jedes Sterben übertragen mußte.[60]

Der verkleidete Pym schleicht sich nun mit seinen beiden Gefährten bis zum Einstieg in die Kajüte. Sie sehen die bis an die Zähne bewaffneten acht Männer um zwei Krüge versammelt; das Gespräch dreht sich dabei hauptsächlich um Peters. Der Maat sagt, „er könne nicht recht verstehen, weshalb (Peters) stets mit dem Kapitänsbengel im Vorderkastell stecke, und nach seiner Meinung sollten die beiden über Bord, je eher, desto besser". Man ruft sie in die Kajüte, überhäuft sie mit Freundlichkeiten und Peters benützt nun die Gelegenheit, um das Gespräch auf Gespenster zu lenken.

„Der Maat war offenbar stark erregt, und als einer den schrecklichen Anblick erwähnte, den Rogers Leiche bot, da schien er einer Ohnmacht nahe zu sein."

Peters schlägt ihnen nun vor, man möge die Leiche über Bord werfen, aber niemand rührt sich, so erschrocken sind sie. Nun stürzt auf ein Zeichen Peters Pym-Rogers plötzlich in die Kajüte.

Die Wirkung dieser Erscheinung ist eine furchtbare. Die nächtliche Stunde, der Sturm, die Gewissensbisse der Mörder, das flackernde, undeutliche Licht, alles trägt dazu bei, die schauerliche Täuschung zu verstärken. „Der Maat sprang von seiner Matratze auf und fiel dann, ohne eine Silbe zu stammeln, auf den Boden der Kajüte... Von den sieben Übrigbleibenden..." werden vier von dem herkulischen Peters, einer von Augustus getötet; Pym schlägt Parker, ohne ihn aber zu

60) Nach Hervey Allen (*Israfel,* S. 96) soll sich Poe in Richmond als Gespenst verkleidet haben, um seine Freunde zu schrecken.

töten, nieder, der fleht dann um Gnade, wird am Leben gelassen und schließt sich den Siegern an. Tiger, der wieder aus seinem Sarg befreit wird, erwürgt Jones in dem Augenblick, in dem dieser den von ihm bereits am Arm schwerverletzten Augustus umbringen will. „So waren wir in viel kürzerer Zeit, als meine Schilderung in Anspruch nahm, die Herren der Brigg geworden."

Aber „es mochte jetzt ein Uhr morgens sein und noch immer blies der Sturm mit aller Macht". Die Brigg wird von einer Sturzsee überschwemmt, die Reeling an Backbord fortgerissen, das Ächzen und Zittern des Hauptmastes zeigt an, daß auch er bald nachgeben wird; sie sind nur mehr drei Männer an Bord, um das Wasser auszupumpen, Augustus kann wegen seines verwundeten Armes nicht viel helfen. Am Morgen sägen sie den Mast ab, sie werfen die Leichen ins Wasser, ein Stoß verlegt jedoch den Ballast der Brigg derart, daß man nicht mehr ans Pumpen denken kann. Das Meer reißt die Schaluppe, die Umfassung vom Steuerbord und das Gangspill weg. In der folgenden Nacht steigt das Wasser bis zum Plattformdeck und schwemmt das Steuer mit sich fort. Eine Riesenwelle fegt über Deck, überflutet das Schiff, das nun mit dem Deck in Seehöhe auf den Wellen treibt, aber nicht untergehen kann, weil seine Ladung nur aus leeren Fässern besteht. Die vier Männer haben sich an die Reste des Gangspills angebunden, sie liegen so flach als möglich auf Deck, „mehr oder weniger betäubt durch die ungeheure Wasserlast, die sich auf uns gewälzt hatte und erst von uns abflutete, als wir nahezu erschöpft waren". In solchem Zustand befinden sich die Schiffbrüchigen bei Anbruch des Tags.

*

Und nun müssen wir den Bericht über diese Geschichte unterbrechen, um den Versuch zu unternehmen, ein wenig ihrem

tieferen Sinn näherzukommen. Die Analyse des Werks eines Toten kann allerdings nicht auf die gleiche Genauigkeit Anspruch erheben wie eine Analyse, welche sich auf die Gedankenassoziationen eines Lebenden stützen kann, die zum Beispiel bei einer analytischen Behandlung an dem Analysierenden vorüberziehen. Man fühlt, daß das lebende Material fehlt, und daher müssen manche Dinge immer im Dunkel bleiben.

Aber die Analysen lebender Menschen haben es uns möglich gemacht, einige der Gesetze des Unbewußten zu erfassen und gewisse psychologische Hieroglyphen zu entziffern, durch die wir dann vom Lebenden auf den Toten schließen können. Der Tote war doch zu seiner Zeit ein Lebender und den gleichen psychologischen und physiologischen Gesetzen unterworfen wie wir, seine Nachfolger; die Symbole der heute lebenden Menschen — die Symbolik des Meers zum Beispiel — waren auch die seinen. Außerdem wirft das, was wir aus seiner Lebensgeschichte wissen, Licht auf sein Werk, und gerade über Poe sind wir in dieser Hinsicht ganz besonders gut unterrichtet. Daher halten wir uns für berechtigt, den Versuch, den wir uns vorgenommen haben, durchzuführen: das Werk Poes nach den gegebenen Einsichten zu interpretieren.

Eine erste Beobachtung: die Handlung des Pym geht vom Anfang bis zum Schluß der Geschichte — wie übrigens bei allen Seegeschichten — ausschließlich unter Männern vor sich. Und trotzdem ist sie — wie wir sehen werden — der Bericht über die leidenschaftliche, fessellose, immer wieder enttäuschte und immer wieder unternommene Suche nach der verlorenen Mutter — eine Suche, die das ganze Leben Poes ausfüllt. Die stets verborgene und immer gegenwärtige Mutter manifestiert sich nämlich hier in den großen Symbolen, deren Sinn von der ganzen Menschheit gefühlt wird — ohne daß diese Menschheit sie versteht. Das ist auch die Ursache der Wirkung dieser Geschichte; würde sich nicht das affektive, unbewußte Element

in ihr ausleben, dann wäre sie nichts als ein Gewebe aus kaltem Schrecken und Sinnlosigkeiten.

Wir beginnen mit der Frage: was bedeutet im Unbewußten Poes die Gefangennahme Pyms im Kielraum des Grampus, dieses schlechten Schiffs, dieses „alten Kastens, ... eben zur Not seetüchtig"? Müssen wir nicht schon in der Angabe dieser Tatsachen einen Hinweis (in symbolischer und herabsetzender Form) auf das Faktum sehen, daß die Mutter bereits krank war, als sie Edgar trug? Tatsächlich ist Pym von den Weichen des Schiffes so umschlossen wie das Kind im Mutterschoß, und die lange, quälende Geschichte von seiner Abschließung ist den Analytikern wohlbekannt: sie ist eine Mutterleibsphantasie, die sehr häufig von Angstgefühlen begleitet wird, und nichts anderes als die Umwandlung eines Wunsches in sein Gegenteil. Denn „die Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib", sagt Freud,[61] ist „der Koitusersatz des Impotenten (durch die Kastrationsdrohung Gehemmten)". Der impotente Poe mußte ganz besonders zu einer solchen Phantasie hinneigen, die sich in seiner Angst vor vorzeitiger Beerdigung ausdrückt, und mit einem vorzeitigen Begräbnis vergleicht auch Pym seine Lage.[62]

Die Hunger- besonders aber die Durstqualen, denen Pym ausgeliefert ist, und denen er im Lauf der Geschichte noch mehrmals ausgeliefert sein wird, sind wohl als eine unbewußte Erinnerung an die Tatsache zu werten, daß die Kinder der Elizabeth Arnold, der armen, lungenkranken Schauspielerin, als sie noch ganz klein waren, Hunger und auch Durst, besonders aber Durst leiden mußten, da sie zu wenig Muttermilch hatte. Dies ist wahrscheinlich auch die Ursache, warum in der Erzählung Pyms jene Szenen, in denen es dem Helden an

61) Hemmung, Symptom und Angst, S. 85 (Intern. Psychoanalytischer Verlag, Wien 1926), Ges. Schriften, Bd. XI, S. 80.

62) Siehe S. 142.

Lebensmitteln, vor allem aber an Getränk fehlt, ganz besonders packend und aufs tiefste rührend geraten sind.

All das ist in einzigartige Episoden verdichtet: Pym hockt im Kielraum, wie der Fötus im Uterus, er leidet schon die Qualen der Entwöhnung, genießt die groben Freuden des Alkohols, des späteren Muttermilchersatzes. Das Unbewußte vernachlässigt wie immer auch hier die zeitlichen Beziehungen, die nebeneinander geschilderten Tatsachen entsprechen zeitlich aufeinanderfolgenden Ereignissen, unter der Bedingung, daß sie durch ein festes Band miteinander verbunden sind: hier durch die Mutter, welche das Kind beherbergte und nährte. Im Unbewußten kann nämlich die Person der Mutter ohne Schwierigkeit in mehreren Exemplaren abgezogen werden, sie kann mit ihren furchtbaren Zähnen bewaffnet in der Gestalt des Neufundländers Tiger in ihrem eigenen Uterus erscheinen, der wieder im Kielraum symbolisiert ist, während sie zu gleicher Zeit als Meer das Kind in der Wiege schaukelt.

Nun muß Pym wieder geboren werden, aus dem Schoß herauskommen, in dem er eingeschlossen ist. Das ist aber nicht leicht! Die Falltür, durch die er hinuntergestiegen ist, ist vernagelt, er scheint zu ewiger Finsternis und zum Tod verdammt zu sein, zum Tod, der eine zweite Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib darstellt, besonders dann, wenn die Mutter bereits tot ist. Inzwischen kommt aber Augustus, der ältere Bruder, um ihn zu holen, er teilt mit ihm die Vorräte, welche er von Peters bekommen hat. Pym wird so unter dem Zeichen der Männer in dem Augenblick wiedergeboren, in dem er den letzten Schluck aus seiner Pinte getrunken und Tiger, das Mutter-Tier, in seinen Sarg gesperrt hat.

Und nun erscheint ein anderes Thema wieder: das der „Auflehnung gegen den Vater". Als Pym auszog, das Meer zu erobern, ließ er bereits den Großvater an Land zurück, trotz seines drohenden Schirmes. Dann wird der Kapitän des

Grampus, Herr Barnard, der verwundet, geknebelt, depossediert und von seinem Schiff verjagt ist, auf dem Meer ausgesetzt — als ob er wegen des Verbrechens bestraft werden sollte, das der Kapitän des Pinguin begangen hatte, als er die Schiffbrüchigen des Ariel, Augustus und Pym, auf dem Meer sterben lassen wollte.

Obwohl weder Pym noch Augustus an dem Aufruhr der Besatzung teilnehmen, haben wir es hier mit einer Ödipusrevolte par excellence zu tun. Übrigens sind alle Revolutionen solche Ödipusrevolten: der entthronte König ist in den Augen der revoltierenden Untertanen stets der seines Besitzes entsetzte Vater, der Vater unserer persönlichen Kindheit, dem wir die Mutter haben streitig machen wollen, der Vater der Kindheit der Menschheit, in welcher Kindheit die Verschwörerbrüder der Urhorde eines schönen Tages den alten, grausamen, autoritativen Vater töteten, um sich seiner Frauen und unter ihnen der Mutter zu bemächtigen (F r e u d, Totem und Tabu). Das Schiff, Mutter-Symbol, wird dabei die Beute der Verschwörer.

Aber kaum ist das Schiff in die Hände der Brüder gefallen, da bricht auch schon die Zwietracht unter ihnen aus. Die Verschwörer teilen sich in zwei Parteien, in die des Maats und in die des Oberkochs. Doch der Maat wird bald zu einer zweiten Auflage des bösen Vaters; denn der Vater hat ein zähes Leben; bei jedem Vaterersatz, den das Leben uns zuträgt, wird er wieder lebendig. Wenn nun Barnard, wie der bald aus dem Leben seines Sohns eliminierte David Poe, nur ein Schwächling, ein unfähiger Mensch ist, der zum Beispiel die Ladung nachlässig und ganz unsinnig verstaut hat, dann stellt der Maat, von dem Pym nicht einmal den Namen erwähnt, vielmehr eine Kopie des harten Allan dar, dessen Züge ins Bösartige verzerrt werden. Er trinkt, wie Allan, ist tyrannisch, schlecht, vergiftet Rogers und plant den Tod Augustus' und Peters'. Daher ist die Auflehnung gegen ihn

berechtigt. Der Oberkoch, der Henker von zweiundzwanzig Menschen, gehört natürlich zu ihm. Sie sind ja nur einer, und sie sterben gemeinsam mit allen ihren Komplizen, außer mit Parker.

Die Art, wie sich die zweite Auflehnung gegen den Vater abspielt, verdient es jedoch, genauer studiert zu werden. Wer tötet wirklich? Der „Vater", der Maat fällt tot zu Boden, als erster und ohne daß jemand ihn berührt hat; er wird von Gewissensbissen getötet, weil er an einem seiner Söhne ein Verbrechen begangen hat, er wird von dem Bewußtsein seiner bösen Absichten umgebracht. Er stirbt durch Wiedervergeltung, durch ein T a b u, das aus sich heraus wirkt und das denen gleicht, an welches die Wilden glauben. Nachdem er sich nun selbst weggeschafft hat, tötet Peters die größte Zahl der Menschen: vier. Einer wird durch den Hund erledigt, Augustus tötet einen andern; Pym schlägt Parker zwar nieder, aber er tötet ihn nicht.

Augustus, der „den Degen gezogen" oder sich des Gewehrs bedient hat, wird durch das gleiche Mittel sterben. Auch an ihm beweist sich das primitive Gesetz der Wiedervergeltung; seine Wunde heilt nicht mehr. Der Hund verschwindet, bloß Pym und Peters leben bis zum Ende, und zwar Pym, der nicht getötet, und Peters, der mehr als jeder andere in dieser zweiten Revolte umgebracht und auch schon an der ersten teilgenommen hat. Warum entgeht nun gerade Peters seinem Schicksal, warum genügt die Sühne, die jetzt folgt — für das Unbewußte ist nämlich das Folgende die Sühne —, ihn ebenso l o s z u k a u f e n wie Pym, der zwar blutige Absichten hatte, seine Hände aber schließlich doch nicht mit Blut befleckte?

Das kommt daher, weil Peters, dieser überaus groteske Mestize, dessen Gestalt und Gesicht an die Ungeheuer erinnert, welche von den Kindern gezeichnet werden, eine besondere Gestalt unter den revoltierenden Brüdern darstellt, einen ganz be-

sonderen Bruder in der Horde der Vatermörder. In seiner grotesken, aber starken, herkulischen (das ist das Wort des Textes) Statur inkarniert sich, wenn auch degradiert, die Gestalt des „Heros" im mythischen Sinn.[63] Innerhalb des Trios Peters-Pym-Augustus, die alle drei das Schiff wiedererobern, stellt er den Menschen dar, der sowohl den Ruhm als auch das Verbrechen auf sich nimmt (er allein hat vier Menschen erschlagen, davon einem den Schädel mit einem Schemel eingeschlagen, einen andern hat er mit der Hand erdrosselt). Später wird er — wie wir sehen werden — noch einmal zum Vollstrecker eines Mordes, der einem noch grauenhafteren Zweck dient... Nie hätte der impotente Poe-Pym das alles wagen können!

Peters tötet übrigens, um zu retten, also sozusagen aus edlen Motiven; Augustus und Pym haben es seinen kurzen, aber mächtigen Händen zu danken, daß sie dem vom Maat beabsichtigten Mord entgangen sind, er erneuert demnach im kleinen die Taten der mythischen Helden; er befreit die „Söhne" von der fürchterlichen und als ungerecht empfundenen Tyrannei der Väter. Er übernimmt dadurch die Verantwortung für das vergossene Blut und wird es noch büßen, bevor er, wie alle andern „Helden", erlöst ist. Herkules hat die Hydra getötet und die zwölf Taten siegreich bestanden; auch er stirbt auf dem Scheiterhaufen, bevor er in den Himmel gelangt.

Das Schiff ist der Scheiterhaufen Peters'. Dasselbe Schiff, das Mutter-Symbol, für das er getötet hat, wird zum Werkzeug seiner Qual und Sühne; ganz so hat Herkules das unheilvolle Nessushemd aus den Händen der Dejaneira empfangen. Die Sühne taucht nämlich häufig gerade aus dem begehrten, erorberten und mit Schuld beladenen Objekt auf; es ist nicht

63) Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden. Deuticke, Wien 1908.

ohne tieferen Sinn, daß die Mutter Poes ihrem Sohn sooft zur Warnung mit ihren fürchterlichen Zähnen erscheint, und daß alle Schiffe Pyms, Mutter-Symbole, Schiffbruch erleiden. Wie der an sein schreckliches Roß gefesselte Metzengerstein, wie der wilde Jäger des Märchens, der auf ewige Zeiten dazu verdammt ist, auf dem Sattel seines symbolischen Pferdes in den Wolken der Jagd, die er zu sehr liebt, zu folgen, wird nun auch Peters, allerdings mit den drei anderen Brüdern, auf das grausamste an das Verdeck des eroberten Schiffwracks gekettet.

Diese Episode weckt in uns die Erinnerung an die vielen Schiffbrüche, die in der Literatur jener Zeit auftauchten. Wir denken dabei an jene Schiffe in höchster Not, die unter dem Gewitterhimmel dahinfahren, an den Schiffbruch des Don Juan von Byron und anderen — und an das Medusenfloß von Géricault. Aber wenn auch das Thema vom Schiff in Not in jenen romantischen Zeiten, in denen man die vom Joch des Klassizismus befreiten Triebe besang, in Mode war, so ist es doch ein ewiges; es entstand an dem Tag, an dem der Mensch in das erste Boot stieg. Und es ist anzunehmen, daß bereits an diesem Tag die ewige Symbolik der Seefahrt, die fürchterliche Eroberung des Mutter-Meers durch den Menschen, die Seele des ersten Seefahrers unmäßig erregte und vor Entsetzen erstarren ließ.

Aus dieser Symbolik sind jene seltsamen Mythen hervorgegangen, in denen der Seefahrer auf ewige Zeiten zur Weiterfahrt verdammt ist, weil er zu gern auf seinem Schiffe gefahren (so wie der verfluchte Jäger zu gern auf seinem Renner geritten); das Werkzeug der Wollust wird zu dem der Angst und Strafe. Die Mythen scheinen intuitiv die klinische Tatsache zu kennen, daß die von der Moral getäuschte Wollust sich häufig in neurotische Angst verwandelt, sie haben also die Genesis der Angst besser als alle Kliniker vor Freud verstanden.

Unter allen damals beliebt gewesenen Seegeschichten verdient eine besonders erwähnt zu werden: „Der alte Seemann" (*The Ancient Mariner*) von Coleridge.[64] Der alte Seemann hält einen Vorübergehenden, den Gast eines Hochzeitsmahls, an und erzählt ihm seine schreckliche Geschichte, die den andern in höchstes Erstaunen versetzt. Ein Sturm hat das Schiff, auf dem er Matrose gewesen, gegen den Australischen Ozean abgetrieben. Dort stellen sich ihm phantastische Eishindernisse entgegen, das Schiff wird in einer von allem Leben verlassenen Landschaft vom Eis eingeschlossen. Ein Albatros läßt sich jedoch auf dem Mastwerk nieder, die Bemannung des Schiffes gibt ihm zu fressen; da öffnet sich die Eiswand, als ob der Albatros ein guter Geist gewesen, und das Schiff kann nach Norden weiterfahren. Aber der alte Seemann tötet — in einem Anfall von Verkehrtheit (Perversität) würde Poe sagen — den Albatros mit seiner Armbrust.

Die andern Matrosen, die Horde der Brüder, deren „Held" der alte Seemann ist, da er die Schuld an dem Mord allein auf sich genommen, die andern Matrosen also begehren jetzt gegen ihn auf. Meeresstille ist eingetreten: „Elender!" schreien sie nun, „du hast den Vogel getötet, der den Wind herbeigebracht hat!" Vorher jedoch, in einem Augenblick schlechter Laune, hatte die gleiche Besatzung ausgerufen: „Es war gut, diese Vögel zu töten . . ., da sie nur Nebel herbeibringen."

Der Albatros ist also, wie man hier erfährt, für das Wetter, für den Gang des Schiffes ebenso verantwortlich, wie etwa eine Regierung in Zeiten der Hungersnot am Zustand der Ernte die Schuld trägt. Der Albatros — ein Totemobjekt für alle abergläubischen Matrosen — scheint hier als Totemtier dem Kapitän des Schiffes gleichgestellt zu werden, seine Ermordung entspricht dem Mord, dessen sich Peters an der Person des

64) Siehe S. 15 und die Fußnote auf dieser Seite.

Maats schuldig gemacht hat (der Maat stirbt jedoch von selbst, was das Verbrechen des Peters mildert). Wir haben also auch hier einen Ödipusmord vor uns, einen Mord am Vater, den der „Held“ begeht und durch den er die Brüderhorde entlastet. Im Alten Seemann nimmt die Brüderhorde die Sache ihm in dem Maß immer übler, in dem die Hungersnot andauert und der Wassermangel wächst; und als Zeichen dafür, daß er für seinen Mord allein verantwortlich sei, hängen sie ihm den Leichnam des Albatros um den Hals.

Da erscheint das Totenschiff, auf dem der Tod und das Leben im Tod um das Schicksal der Bemannung würfeln. Das Leben im Tod gewinnt den alten Seemann, der Tod die übrigen Männer. Jeder einzelne von ihnen fällt nun leblos auf Deck nieder, nachdem er den Mörder durch seinen Blick verwünscht hat. Die Augen der Leichen bleiben offen und verfluchen weiter bei Sonnenschein und Mondlicht den Mörder des Albatros. Der alte Seemann hört plötzlich die Geister der Luft tuscheln; sie sprechen von seiner Buße, die der Polargeist fordert, von einer Buße, die sich des Mutter-Schiffs, auf dem er allein weiterlebt, das er dank seinem Verbrechen allein besitzt, als Werkzeug bedient. Mit Hilfe der Geister treibt er auf dem Ozean so lange dahin, bis er wieder an sein heimatliches Gestade kommt — zu einem andern Mutter-Symbol; das Schiff sinkt, der Eremit — ebenfalls eine Vatergestalt — nimmt dem Mörder die Beichte ab und „reinigt ihn vom Blut des Albatros“. Aber das Ödipusverbrechen ist doch nicht ganz gesühnt, da der alte Seemann immer wieder Buße tun muß, ja zum Geständniszwang verdammt ist: er muß unter dem Einfluß eines unwiderstehlichen Zwangs von Zeit zu Zeit irgend jemandem seine Geschichte und die seines Verbrechens erzählen.

Das typische Ödipusverbrechen wird also hier in einer Seegeschichte erzählt. Ein Schimmer der grandiosen Landschaften,

in denen sich das Drama bei Coleridge abspielt, beleuchtet aber auch den Horizont, auf den der unbedeutendere „Held" Peters mit Poe-Pym lossteuert.

*

Die Buße, welcher sich Peters, der Held des Verbrechens, und seine Komplizen unterwerfen müssen, hat begonnen. Wir erinnern uns, daß wir Peters, Pym und den verwundeten Augustus an den Resten des Gangspills gefesselt auf dem unaufhörlich vom Meer überfluteten Deck verlassen haben. Parker befindet sich in der gleichen fürchterlichen Lage, Parker, der einzig Überlebende der V a t e r-Partei des Maats, den die drei Verschwörer nur deshalb vom Tod mit den andern in der Kajüte verschont zu haben scheinen, damit das Schicksal ein noch grausameres Spiel mit ihm spielen könne.

„In dieser schaudervollen Lage blieben wir bis zum Anbruch des Tages, der uns die Schrecknisse um uns her aufs deutlichste zeigte. Die Brigg war nur mehr ein Stück Holz, ein Spiel der übermütigen Wellen; der Sturm schien eher noch zu wachsen ... Durch die Gnade Gottes wurden wir jedoch vor diesem unmittelbar drohenden Schrecken bewahrt, und gegen Mittag stärkte uns der Schein der lieben Sonne. Bald darauf empfanden wir ein merkliches Nachlassen des Sturmes, und jetzt endlich, das erstemal seit dem vorausgegangenen Abend, tat Augustus den Mund auf; er fragte Peters, der ihm zunächst lag, ob er glaube, daß Rettung noch möglich sei. Zuerst erfolgte keine Antwort, wir alle dachten schon, der Mestize sei ertrunken; plötzlich aber begann er zu unserer großen Freude zu sprechen, obwohl mit sehr mattem Tone; er habe furchtbare Schmerzen, die Fessel schneide ihn gerade in den Magen ein, und wenn er sie nicht lockern könne, müßte er sterben, es sei ihm unmöglich, seine Qualen noch länger zu ertragen."

Es war aber unmöglich, ihm in der gegenwärtigen Situation zu helfen!

Der Wind läßt allmählich nach, Pym fällt in eine Art Bewußtlosigkeit und beginnt zu träumen, wobei die B e w e-

gung das hauptsächliche Thema der Träume darstellt. Er sieht Reitertruppen vorüberziehen, „Schiffe, große Vögel, Luftballons, Reiter, Wagen, die wahnsinnig schnell fuhren", kurz all diese Träume erinnern an die Bewegung des Meeres, von der er mitgerissen wird.

Er erwacht; der Tag ist wieder angebrochen, das Meer hat sich beruhigt, und nun schneidet er mit dem Federmesser, das er glücklicherweise in der Tasche hat, die eigenen Stricke durch, und auch die, welche seinen Gefährten martern.

„Endlich dämmerte der Morgen des 14. Juli ..., wir waren jetzt mehr als drei Tage und drei Nächte ohne Nahrung, ohne einen Trunk, und es wurde höchste Zeit, zu versuchen, ob man etwas von unten heraufschaffen könne."

So taucht wieder das Entwöhnungsthema auf, die sterbende Mutter wird im Unbewußten gewiß mit dem Wrack des Schiffes verglichen. Peters wird von neuem der Held eines Abenteuers. Nach einigen vergeblichen Versuchen, aus der Kajüte mit einem aus Holzstücken und Nägeln hergestellten Scharrnetz etwas Eßbares oder Nützliches herauszufischen, macht Peters den Vorschlag, „daß wir an seinem Leib ein Tau festmachen und ihn in die Kajüte tauchen lassen möchten". Und nun läßt uns Poe wieder einen jener Impotenz-Alpträume erleben, die er in die Kunst hat hinüberretten können. Vier Versuche Peters mißlingen; der erste deshalb, weil die Kambüse, zu der man nur durch einen schmalen Gang unter Wasser gelangen kann, schwer zu erreichen ist; beim zweitenmal verfängt sich die Rettungsleine an der Ballustrade am Fuße der Leiter und Peters wäre beinahe ertrunken; auch ein dritter Versuch gelingt nicht; beim vierten kommt Peters bis zur Tür der Kambüse, aber sie ist versperrt, so wie schon früher einmal sich die Mutterbrust dem Durst und Hunger des kleinen Edgar hat verschließen müssen.

„Bald darauf ereignete sich ein Zwischenfall, der mir tiefere Erregung, größere Fülle des äußersten Entzückens wie des ärgsten Entsetzens enthalten zu haben dünkt als irgendeine der tausend Zufälligkeiten, die mich nachher ... heimsuchten ... Niemals werde ich die Seligkeit vergessen, die jedes Teilchen meines Körpers zu durchzittern schien, als ich eine große Brigg in einer Entfernung von wenigen Seemeilen auf uns zusegeln sah ... Das Schiff war eine große Zwitterbrigg von niederländischer Bauart, schwarz bemalt, mit trotzig vergoldeter Bugzier. Sie mußte viel böses Wetter überstanden haben, und der Sturm, der sich für uns so verhängnisvoll zeigte, mochte auch sie arg zerzaust haben, denn ihr Fockmast fehlte und am Steuerbord war sie arg beschädigt."

Trotz der schwachen Brise hat das Schiff beinahe keine Segel gehißt, „natürlich kam sie nur langsam vorwärts und unsere Ungeduld steigerte sich bis zum Fieber. Trotz unserer Erregung entging uns nicht das ungeschickte Manövrieren des fremden Schiffes". Es verliert plötzlich den Kurs, nähert sich den Schiffbrüchigen, entfernt sich wieder, so daß sie unaufhörlich zwischen Hoffnung und Verzweiflung hin und her gejagt werden.

„Wir bemerkten niemand auf ihrem Verdeck, bis die Brigg etwa eine Viertelmeile entfernt war. Da erblickten wir drei Seeleute, nach ihrer Tracht Holländer. Zwei lagen auf ein paar Segeln am Vorderkastell, der dritte schien, nahe dem Bugspriet über das Steuerbord gelehnt, uns mit lebhafter Neugier zu betrachten. Es war ein großer, dicker Mensch; seine Haut war von sehr dunkler Färbung. Er schien uns zur Geduld zu ermahnen, indem er uns auf lustige, aber wunderliche Weise zunickte und dabei fortwährend lachte, so daß man seine blendend weißen Zähne sehen konnte. Als sein Schiff näher kam, fiel ihm die rote Flanellmütze, die er aufgehabt, vom Kopfe herab ins Wasser, ohne daß er sich darum zu kümmern schien; er fuhr fort zu lächeln und uns zuzunicken."

Die Brigg nähert sich ... und „mit einem Male wehte über das Wasser von jenem fremden Schiffe, das jetzt dicht an unserem Kurse war, ein Geruch, ein Gestank, für den die Welt

keinen Namen hat". Die Brigg fällt plötzlich wieder vom Kurs ab,

„und als sie im Abstand von etwa zwanzig Fuß unter unserem Stern vorbeizog, konnten wir ihr Verdeck voll überblicken. Fünfundzwanzig oder dreißig menschliche Körper, darunter einige Frauen, lagen zwischen Heck und Gallion verstreut im Zustand grauenhaftester Verwesung. Wir erkannten, daß auf dem unseligen Schiffe keine Seele am Leben war. Dennoch konnten wir uns nicht enthalten, die Toten um Hilfe anzurufen!"

Ein Schrei antwortet jedoch, und wie das Schiff neuerdings den Kurs wechselt, entdecken sie den aufrechtstehenden Mann, der ihnen diesmal den Rücken zukehrt.

„Die Arme hingen über die Reeling herab, ... die Knie fingen sich in einem starken ... Tau. Auf dem Rücken der Gestalt, von dem ein Teil des Hemdes heruntergerissen war, saß eine riesige Seemöve, die sich an dem scheußlichen Fleisch gütlich tat; ihr Schnabel, ihre Fänge waren tief hineingegraben, ihr weißes Gefieder war über und über mit Blut bespritzt. Als die Brigg sich weiterbewegte, so daß wir sichtbar wurden, zog der Vogel mit offenbarer Mühe seinen blutroten Kopf aus dem Fleische, betrachtete uns alle mit einem stumpfsinnigen Ausdruck, erhob sich dann schwerfällig vom Leichnam, der ihm zum Fraß gedient hatte, flog gerade über unser Verdeck hin und blieb da eine Weile schweben, mit einem Stück blutgetränkter, leberartiger Substanz im Schnabel. Der schaudervolle Bissen plumpste endlich mit plötzlichem Aufklatschen unmittelbar vor Parkers Füße. Gott verzeih' es mir, aber jetzt zuckte zum ersten Male ein Gedanke durch mein Hirn, ein Gedanke, den ich nicht nennen will, und ich fühlte, wie ich einen Schritt auf den blutigen Fetzen zu tat. Ich blickte auf, Augustus' Augen begegneten den meinen mit einer grausigen Bedeutung, die mir zugleich meine Vernunft wiedergab. Ich sprang eilends vor und schleuderte mit einem tiefen Schauder den scheußlichen Gegenstand ins Meer."

Nun zeigt der wackelnde Leichnam des aufrechtstehenden Mannes, den die Möve verlassen hat, sein furchtbares Gesicht, „die Augen fehlten, ebenso alles Fleisch um den Mund, so

daß man die entblößten Zähne sah". Langsam entfernt sich die Brigg von den verzweifelten Schiffbrüchigen. Welche Geißel, fragt der Erzähler bei dieser Stelle seines Berichtes, hat die Bemannung jenes Schiffes geschlagen? Das gelbe Fieber? Oder ein Gift, das zufällig in irgendeinem Vorrat an Bord enthalten war? Oder hatten sie „von irgendeinem unbekannten giftigen Fisch oder Seevogel gegessen(?); jedoch es ist vollkommen unnütz, Mutmaßungen zu hegen, wo alles auf immer in das Dunkel eines erschreckenden und unergründlichen Geheimnisses gehüllt zu sein scheint".

Dies ist die Episode von der Totenbrigg im Arthur Gordon Pym. Was sie jenseits romantischer Schauerlichkeit — ein oberflächlicher Leser könnte meinen, die literarische Mode allein habe den Dichter zu seiner Geschichte inspiriert — so nachdrücklich wirksam sein läßt, das kommt von Poe, von dem Entsetzen, das seine Person in sie hineindenkt und das aus der Tiefe seiner Seele stammt. Edgar Poe nahm für den Arthur Gordon Pym die Sprache, die Bilder der Seegeschichten, die damals in Mode waren, um durch sie die unbewußten persönlichen Erinnerungen an den Schmerz seiner Kindheit auszudrücken, einer Kindheit, die wegen der Krankheit und des Sterbens der Mutter erst deren Milch und schließlich auch ihre Gegenwart entbehren mußte. Er hätte, wie Molière, sagen können: „Es ist mir gestattet, mein Gut zu nehmen, wo ich es wiederfinde";[65] und weil etwas, das in ihm persönlich steckte, durch das Meer-Symbol der damals modernen Seegeschichten ausgedrückt werden konnte, schrieb er und lesen wir heute noch den Arthur Gordon Pym.

65) *„Il m'est permis de reprendre mon bien où je le trouve."* Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, Paris 1705, S. 13 f. (zitiert im Vorwort zu den *„Fourberies de Scapin"* in der Molière-Ausgabe der *Collection des Grands Ecrivains de la France*, Hachette, Paris 1883, Bd. VIII, S. 397).

Und ist nicht die Frage nach der mysteriösen Krankheit, nach dem geheimnisvollen „Gift", welche die Brigg mit ihrer ganzen Besatzung aus einem Lebensschiff in ein Totenschiff verwandelt hatte, gleichsam ein Echo der ängstlichen Frage, welche sich der kleine Edgar vor seiner sterbenden Mutter stellte? Daß dieses Schiff, von dem ein solch atemberaubender Geruch herüberweht, ein Symbol für die tote, verwesende Mutter sein muß, wird vielleicht auch durch die Beobachtung bekräftigt, daß sich unter den Leichen einige Frauen befinden, die besonders erwähnt werden. In dem Zusammenhang der Geschichte weist jedoch nichts darauf hin, daß Frauen an Bord gewesen sein müssen; im Gegenteil, man ist erstaunt, daß sie hier aufgezählt werden; — das Unbewußte scheint eben diese Erwähnung anbefohlen zu haben. Und wo liegen die Leichen, die Männer und die F r a u e n? Zwischen dem Hinterdeck und der Küche (*between the counter and the galley*). Auch die Küche wird hier gewiß nicht ohne Absicht erwähnt worden sein; das Hunger- und Durstthema, die o r a l e N o t, ist tatsächlich aufs innigste mit dem Mutterkomplex verbunden. Diese Not muß Poe besonders stark empfunden haben; seine sterbende Mutter, die selbst nicht genug Milch hatte, konnte in ihrem Elend die Kinder nicht genügend nähren.

Diese Mutter, die ihren Kindern zu wenig Nahrung zukommen läßt, wird hier übrigens doppelt vorgeführt, zuerst durch die verschlossene Kambüse des zertrümmerten Schiffs, die keine Lebensmittel mehr herausgibt, dann durch die Brigg der getäuschten Hoffnung und des Todes. Auf diesem grauenhaften Schiff gibt es keine andere Nahrung als die Leichen der Mannschaft, von denen sich die Möve ernährt; sie hat ein Stück von ihnen im Schnabel und läßt es auf das Wrack der Schiffbrüchigen herunterfallen.

❧

Hier müssen wir eine Klammer öffnen, um jenen Lesern, welche die Entwicklung der Libido nicht kennen, mit einigen Hinweisen zu dienen.[66] Die Libido, dieses geheimnisvolle Strömen, das in uns stets auf nervigen Genuß ausgeht, stützt sich bereits in den ersten Wochen des Lebens auf die andern großen Bedürfnisse des Organismus: zuerst auf den wichtigsten unter allen, auf das Bedürfnis nach Nahrung. Die erste Phase in der Entwicklung der Libido ist daher die der oralen Erotik. Das kleine Kind liebt die Milch und die Mutterbrust nicht nur wegen der Befriedigung des Nahrungstriebs, sondern auch wegen der Befriedigung, die ihm die Mundschleimhaut gewähren kann, also wegen des Lutschens an sich. Diese beiden Lustbefriedigungen, die ursprünglich miteinander vermengt sind, trennen sich dann mehr oder weniger in den Genuß des Trinkens und den rein erotischen Genuß am Kuß. Aber das Kind bekommt bald seine Zähne, damit erwächst auch der Trieb zu beißen in ihm. Während nun die erste Periode der oralen Erotik durch die Lustbefriedigung am Lutschen gekennzeichnet ist, wird die zweite, die Periode nach der Zahnung, durch das Beißen gekennzeichnet (ohne daß aber deshalb das Lutschen aufgegeben würde). Diese Stufe hat Abraham mit Recht die k a n n i b a l i s c h e Stufe der Libidoentwicklung genannt. Mehr als eine Mutter, die lange gestillt hat, hat sie erleiden müssen, und bloß die Schwäche hindert den Säugling, seine kannibalischen Wünsche (in die Mutterbrust zu beißen, sie zu fressen) zu realisieren.

Man könnte, nach dem biogenetischen Gesetz Haeckels, sagen, das Kind reproduziere in zeitlicher Verkürzung die Geschichte der Menschheit und gehe, wie unsere Vorfahren, durch das kannibalische Stadium hindurch. Das Verlangen nach dem

---

66) Siehe S. 20, 21 die Ausführungen über die Zähne der Berenice und die *vagina dentata.*

Fleisch der Mutterbrust verschiebt sich später weniger oder mehr unbewußt auf das Verlangen nach dem mütterlichen Fleisch im allgemeinen, dann nach dem Fleisch anderer Lebenden, besonders nach dem des Vaters, nach dem des Lebewesens, das dem Sohn am nächsten steht und von ihm zu gleicher Zeit am meisten gehaßt, aber auch am meisten geliebt und bewundert wird. Das Totemmahl der Primitiven, von dem in so vielen Religionen noch Spuren erhalten geblieben sind — dies ist mein Fleisch, dies ist mein Blut —, feiert die Erinnerung an das Kannibalenfestmahl der Söhne der primitiven Horde nach der Ermordung des Vaters.

Bei der Episode auf der Totenbrigg wurde auf die Stelle, die von dem kannibalischen Verlangen des Kindes der Mutter nach dem Vater handelt, bereits hingewiesen. Die Möve frißt vom Rücken des menschlichen Leichnams, die Möve, mit der sich Pym unter dem Zwang des Hungers einen Augenblick lang identifizieren wollte, indem er auf das Stück Fleisch losstürzte, das der Vogel auf das Schiff hatte herunterfallen lassen. (Wir werden später noch sehen, warum dieser blutende Fetzen gerade zu den Füßen Parkers hinfällt.) Pym stößt aber die Versuchung zurück und wirft „mit einem tiefen Schauder den scheußlichen Gegenstand ins Meer".

Der verhungerte Pym, der auf solche Weise seinen kannibalischen Wünschen Widerstand leistet, führt dabei das durch, was die Psychoanalytiker eine R e g r e s s i o n nennen: er zieht sich nämlich von der zweiten oralen Stufe, der kannibalischen, auf die erste, auf die des Lutschens zurück, er regrediert also auf jene Stufe, in der das zahnlose Kind die Milch der Mutter trinkt, an der Brust saugt. Aber die düstere mütterliche Brigg, die sich entfernt hat, kann nicht wieder eingeholt werden, trotz der sinnlosen Idee, die einen Augenblick den Schiffbrüchigen durchführbar scheint, nämlich das Schiff schwimmend zu erreichen: die tote, verwesende Mutter wird

ihrem Kinde weggenommen, sie wird fortgetragen, wodurch das Entwöhnungstrauma womöglich noch entscheidender als vorher wirksam wird. Die fehlende Milch muß also durch irgendein anderes Getränk ersetzt werden, das den Durst und den Hunger besser sättigt und das erotische Verlangen befriedigt. Daher taucht hier mit Recht wieder das Thema vom Alkohol und Rausch auf.

Nachdem Peters, Parker und Pym mehrmals vergeblich versucht haben, aus den Eingeweiden des Wracks etwas zum Essen hervorzuholen, gelingt es Pym, eine Flasche Porto zu erreichen. Sie „taten ein jeder einen bescheidenen Schluck. Die Wärme, die Kraft, die Belebung, die wir daraus schöpften, spendeten uns unermeßlichen Trost". Aber obwohl die Schiffbrüchigen noch mehrere Tauchversuche unternehmen, gibt das Schiff nichts Eßbares her: sie können nur einen kleinen Lederkoffer heraufschaffen. Während Pym untertaucht, trinken nun seine Brüder verräterischerweise seinen Teil Alkohol aus; so wird ihm der letzte Ersatz für die Muttermilch, der ihm geblieben ist, geraubt.

Die unmäßig betrunkenen Brüder Pyms schlafen jetzt wie gesättigte Säuglinge ein. Pym befindet sich jetzt „so gut wie allein" an Bord und beginnt Betrachtungen über den nahenden Tod, der ein Hungertod sein wird oder eine Vernichtung durch Sturm, anzustellen.

Vom Hunger gequält, versucht Pym nun, ein kleines Stück von dem Lederkoffer zu essen, aber es ist ihm unmöglich, „auch nur einen Bissen hinabzuwürgen". Inzwischen erwachen seine Genossen, „ein jeder in einem unbeschreiblichen Zustand von Schwäche und Grausen, einer Folge des Weingenusses. Der Rausch war verflogen, sie zitterten wie im heftigsten Schüttelfrost, sie schrien jämmerlich nach Wasser ...", nach jenem Wasser, das wie die Milch niemals durch Wein ersetzt werden kann. Pym erinnert sich daran, daß er aus einem

solchen Zustand sich einmal durch Untertauchen hatte retten können; er taucht daher Parker, dann Peters und Augustus ins Wasser. „... der Einfall war eine Frucht meiner Lektüre; ich hatte einmal in den ärztlichen Büchern über die gute Wirkung einer Douche auf Patienten gelesen, die unter mania a potu litten." Die nun nüchtern gewordenen vier Schiffbrüchigen versuchen neuerlich, nach Vorräten zu tauchen; das Schiff weigert sich aber, irgend etwas herauszugeben, es weigert sich, die Kinder zu nähren. Sie geben aus Verzweiflung die Versuche auf.

„Seit sechs Tagen hatten wir nichts genossen außer jener Flasche Portwein ... Nie sah ich so ausgemergelte menschliche Wesen, wie Peters und Augustus es jetzt waren ... Obgleich furchtbar heruntergekommen und so schwach, daß er seinen Kopf kaum von der Brust erheben konnte, schien Parker doch nicht so völlig verelendet wie die beiden andern ... Was mich anbetrifft, ... (ich) hatte nicht viel an Umfang verloren und behielt in überraschendem Grad meine geistigen Fähigkeiten, während die andern völlig verblödet in eine zweite Kindheit eingetreten zu sein schienen, indem sie dümmlich lächelten, freundlich grinsten und nur die albernsten Plattheiten zu äußern imstande waren."

Diese wieder in den Zustand der Kindheit zurückgefallenen Menschen gehen nun tatsächlich, dieses Mal entschlossen und wirklich, durch die zweite orale Stufe des Säuglings hindurch, nachdem sie von der Täuschung, Land zu sehen, und von der Hoffnung, ein Segel werde auftauchen, geködert worden sind und vergeblich versucht haben, das Leder zu kauen, welches ihre ausgetrocknete Kehle nicht hinunterschlingen wollte.

Denn sobald das Segel, das man einen Augenblick lang am Horizont sieht, und mit ihm alle Hoffnung wieder verschwunden ist,

„wendete sich Parker plötzlich zu mir mit einem Ausdruck im Gesicht, der mich schaudern machte. Er hatte eine Sicherheit der

Haltung, die ihm zuvor nicht eigen war, und ehe er noch die Lippen geöffnet hatte, sagte mir mein Herz, was er sprechen würde. In wenigen Worten machte er den Vorschlag, einer von uns müsse sterben, um die andern am Leben zu erhalten.“

Pym wehrt sich entschieden gegen den Plan Parkers und will verhindern, daß er den andern davon Mitteilung macht. Er ringt mit ihm; Parker will ihn mit dem Messer treffen, Pym versucht, Parker über Bord zu werfen. Da kommt Peters dazu und erfährt von dem Projekt Parkers, dem er und Augustus sich sofort anschließen. Mit großer Mühe erreicht es Pym schließlich, daß die Durchführung des Plans eine Stunde verschoben werde, so lange wenigstens, bis sich der Nebel, der vielleicht ein Schiff versteckt, gehoben hat. Dann soll das Los über das Opfer entscheiden.

Pym beschreibt uns nun die Angstgefühle, die ihn bei der Vorbereitung der Holzspäne befallen, welche der gräßlichen Lotterie dienen sollen. Peters zieht als erster: er ist gerettet. Dann kommt Augustus an die Reihe: auch er ist gerettet! Es bleiben nun Parker und Pym: „mit einem krampfhaften Schauder und geschlossenen Augen“ hält er ihm die zwei übrigen Holzsplitter hin. Das Los ist gefallen: Parker muß sterben. Pym fällt ohnmächtig auf Deck hin.

„Ich kam rechtzeitig zu mir, um noch die Vollendung der Tragödie durch den Tod dessen zu schauen, der sie am eifrigsten ins Werk gesetzt hatte. Er wehrte sich nicht im geringsten; Peters durchbohrte ihn von rückwärts, und er fiel tot zu Boden. Ich darf nicht bei dem grausen Mahle verweilen, das nun folgte. Dergleichen läßt sich träumen, aber von dem höllischen Entsetzen der Wirklichkeit vermögen Worte keine Vorstellung zu geben! Es genüge die Mitteilung, daß wir zuerst unseren grauenhaften Durst mit dem Blut des Opfers gestillt hatten und dann gemeinsam die Hände, die Füße und den Kopf abschnitten, die wir mit den Eingeweiden ins Meer warfen; wir lebten von dem übrigen Teil des Körpers während der vier unvergeßlichen Tage, die nun folgten, während des 17., 18., 19. und 20. Juli.“

So wird von den vereinigten Brüdern, von Peters, Augustus und Pym das Verbrechen gemeinsam konsumiert. Der ganze Vorfall erinnert an den Mord und an das Totemmahl, die als eine Reproduktion des ursprünglichen Vatermordes und des darauf folgenden Brüdermahls von Freud in Totem und Tabu nach Darwin und Robertson Smith gedeutet wurden. Das Gefühl der Verantwortlichkeit, das Schuldgefühl werden bei diesen Verbrechen dadurch in ihrer Intensität abgeschwächt, daß sie sich auf alle Mitglieder der Brüderhorde verteilen, wobei einer den andern stützt und entlastet. Hier wird nun gerade Parker, der Anstifter zum Verbrechen, zugleich das Opfer, gleichsam auf Grund des Gesetzes von der Wiedervergeltung. Nicht umsonst hat die Möve das blutende Stück Fleisch gerade vor seine Füße fallen lassen. Parker ist ein Repräsentant der Rebellenpartei des Maats, auf ihm ruht noch etwas vom Glanz jenes Rebellen und er wird durch die Tat bestraft, die der andere verbrochen hat. Kronos verstümmelte Uranos, seinen Vater, sein Sohn Jupiter verstümmelte ihn; das Verbrechen der Söhne wird an ihnen, wenn sie selbst Väter geworden sind, durch ihre eigenen Söhne gerächt.

Peters jedoch, der ursprünglich ebenfalls zur Partei des Maats gehörte, sich aber dann zum Guten bekehrte, hat in dieser ganzen Angelegenheit, trotzdem sie eine kollektive ist, einen Zug vom mythischen „Helden“ an sich, der die Rache durchführen muß. Ihm fällt die Aufgabe zu, Parker durch einen Messerstich zu töten.

Die Tatsache schließlich, daß verschiedene Teile des Opfers zurückbehalten, andere hingegen ins Meer geworfen werden, scheint ihre Parallelen in der andern zu haben, daß gewisse Teile des Opfers bei den antiken Riten den Göttern vorbehalten blieben; so wenig mannigfaltig sind die ewigen, tiefen Themen, die im Unbewußten des primitiven und des zivilisierten Menschen wohnen. Der zivilisierte Mensch, Edgar Poe

zum Beispiel, begnügt sich allerdings damit, das zu träumen, was sein Urahn ausgeführt hat, und was in unseren Tagen unter uns nur der Verbrecher — das Individuum, das sich in die Gesellschaft nicht einfügt — noch ausführt.

*

Die Schiffbrüchigen des Grampus empfinden augenscheinlich keinerlei Gewissensbisse wegen ihres kannibalischen Verbrechens; es wird nämlich im Laufe der Erzählung nicht mehr von ihm gesprochen. Das Verbrechen wird jedoch noch an einem von ihnen gerächt werden, und zwar wieder nach dem Schema der Wiedervergeltung.

Für den Augenblick aber werden unsere Unglücklichen, die ihren Durst nach dem Brand des Portweins nur im Blute ihres Kameraden löschen konnten, mit ein wenig Regen, den sie in einem Tuch auffangen, beschenkt. Das Süßwasser ist in dieser Seegeschichte das Getränk par excellence, das durch nichts ersetzt werden kann — eine Beobachtung, die der Realität entspricht; im Unbewußten Poes aber, wie in dem der meisten Menschen, ist das Süßwasser das Symbol für das ursprüngliche Getränk, die Muttermilch, was noch recht auffällig am Schluß der Geschichte klar werden wird.

Wir werden daher nicht überrascht sein, wenn Poe sich jetzt — ein wenig spät zwar, da Parker schon aufgegessen ist — daran erinnert, er habe im Vorderkastell eine Axt vergessen; er holt sie herbei, entfernt das Verdeck über der Kambüse und zieht eine Schildkröte aus der Vorratskammer, die an ihrer mütterlichen Flanke einen Wassersack trägt. Sie ziehen das Wasser in einen Krug ab, trinken es und essen dann diese weibliche, eßbare Galapagosschildkröte, die für sie ein glücklicherer Fund ist als der Madeirawein, die Krüge mit Oliven und der Schinken, die sie gleichzeitig mit ihr herausfischen.

Das Meer wird aber wieder unruhig und die Strafe nach dem Mord und Kannibalenmahl kündigt sich in der Gestalt der bedrohlich aussehenden Haifische, die um das Schiff herumschwärmen, an. Die Zwischenwände der Kambüse brechen zusammen, die ganzen Vorräte stürzen in den Kielraum; sie finden nur mehr durch das Bad im Äquatormeer, das sie trotz der Haifische nehmen, Erfrischung.

„Augustus wunder Arm fing an abzusterben. Er klagte über Schläfrigkeit und gräßlichen Durst, hatte aber keine großen Schmerzen ... Wir ... gaben ihm die dreifache Ration Wasser."

„Ein riesiger Hai trieb sich den ganzen Vormittag in der Nähe des Hulks umher ... Augustus ging es viel schlechter." Sie töten die Schildkröte, zerschneiden und essen sie. Der sterbende Augustus darf das Regenwasser aus dem Tuch, in dem es aufgefangen wird, trinken, „dem Kranken schien der Trunk wenigstens Linderung zu gewähren. Sein Arm war vom Gelenk bis zur Schulter vollständig schwarz, seine Füße waren kalt wie Eis. Jeden Augenblick erwarteten wir, er werde den letzten Atemzug tun. Er war entsetzlich abgemagert, so daß er wohl von hundertsiebenundzwanzig Pfund, die er in Nantucket wog, auf höchstens vierzig oder fünfzig herabgekommen schien. Seine Augen lagen so tief eingesunken, daß man sie kaum noch sah, und die Haut seiner Wangen hatte sich so gelockert, daß er ohne große Anstrengungen nicht kauen und selbst Flüssiges kaum hinabschlucken konnte".

So stirbt Augustus an seiner Wunde, und außerdem wird er, der Parker gegessen hat, nun selbst verzehrt. Die Züge, die er bei seinem Sterben aufweist, mußten jedoch Poe bereits bekannt sein; hat Edgar nicht einige Jahre vorher, am 1. August 1831, seinen Bruder Henry bei Frau Clemm an Schwindsucht sterben gesehen? Diesem Bruder mußten der furchtbar abgemagerte Körper und die tiefeingesunkenen Augen über den schlaffen Wangen gehört haben, jene Augen, mit denen der sterbende Augustus seinen Bruder Pym anblickte.

In dieser Erzählung wachen also alle infantilen Komplexe der Menschen wieder auf, unter ihnen auch der der brüder-

lichen Eifersucht. Pym sieht seinen älteren Bruder und Rivalen verschwinden, den Menschen, der ihn zu dieser Fahrt auf dem Mutter-Meer aufgestachelt hat; Augustus muß die Verantwortung für das Verbrechen und die Rache tragen, Pym hingegen und auch der „Held" Peters bleiben auf das wunderbarste verschont.

„Augustus noch zu retten, gaben wir jede Hoffnung auf ... Um zwölf Uhr verschied er nach heftigen Krämpfen ... Erst einige Zeit nach Einbruch der Nacht faßten wir den Mut, den Toten über Bord zu werfen. Der Leichnam war grauenhaft anzusehen und schon so stark verwest, daß ein Bein sich ablöste, als Peters ihn in die Höhe hob."

So ist dem schuldigen Bruder nicht einmal die Strafe einer symbolischen Kastration nach seinem Tod erspart geblieben.

„Als diese Masse Fäulnis über Bord glitt, zeigte uns ihr phosphoreszierendes Leuchten mit erschreckender Deutlichkeit"

wie im Schlosse Ushers, wo dieses Leuchten ebenfalls das Symbol der Verwesung ist,

„sieben oder acht große Haie; und als sie die Beute zwischen sich in Stücke rissen, hätte man das Zuschnappen ihrer scheußlichen Zähne meilenweit hören können."

Das Mutter-Meer nimmt also den schuldigen Sohn wieder zu sich. Die Zähne der Haifische, der Meerbewohner, scheinen tatsächlich die der Brüder beim kannibalischen Festmahl zu sein, und in einer noch tieferen Schichte des Unbewußten die schrecklichen Zähne der Mutter, vor denen sich Poe sein ganzes Leben lang fürchten sollte.

Da nun das Ödipusverbrechen an der Person Augustus' gesühnt ist, kann sich die Szene ändern. Peters und Pym bleiben allein zurück. Sie leiden zwar noch immer Hunger und Durst, das Schiff kentert, aber das Mutter-Meer wird barmherzig und schickt ihnen Nahrung: das ganze Mittelschiff und den Kiel

„bedeckten große Schiffsmuscheln in Menge, die eine köstliche und nahrhafte Speise boten".

Sie fangen kleine Krabben, die sich inmitten des Seetanks aufhalten, die Haifische haben sich entfernt, es regnet, und das barmherzige Meer bringt seinen Kindern in Not nach der Nahrung die endgültige Hilfe: den Schoner Jane Guy, der Pym und Peters an Bord nimmt.

*

„Die Jane Guy war ein Toppsegelschoner von hundertundachtzig Tonnen; ... zum Zwecke des Handels und Robbenfangs von Liverpool aus unterwegs nach der Südsee und dem Stillen Ozean ... Kapitän Guy war ein Gentleman von sehr liebenswürdigen Manieren und beträchtlicher Erfahrung im Südseehandel, dem er den größten Teil seines Lebens gewidmet hatte; doch es fehlte ihm an Energie und vor allem an dem Unternehmungsgeist, der hier unbedingt gefordert wird."

Also wieder ein unfähiger „Vater", wie der Kapitän Barnard.

„An Bord der Jane Guy erfuhren wir alle Freundlichkeit, die unsere Lage erheischte." Dann wird ein Sturm beschrieben, und die Reise des Schoners zu den Prinz-Eduards-Inseln, zum Crozet-Eiland bis zum Kerguelenland. Es folgt die Beschreibung dieser Gegend, die der Sitten der Albatrosse und Pinguine, welche dort hausen. Hierauf fährt das Schiff nach Westen zurück, es erreicht die Inseln von Tristan d'Acunha, die ebenfalls beschrieben werden. Dann macht sich der Kapitän Guy auf die Suche nach den phantastischen Auroras-Inseln, die er nicht findet, schließlich auf die Suche nach anderen, noch südlicher gelegenen Inseln. „Falls er diese Inseln nicht auffinden würde, gedachte er, wenn die Jahreszeit es gestattete, gegen den Pol vorzudringen."

Wir sind hier bei dem Punkt der Erzählung angelangt, wo der Zauber des Pols auf sie zu wirken beginnt. Der alte

Seemann hat seinen Albatros auf dem Australischen Meer gesehen; zu diesem Meer zieht es nun auch Edgar Poe hin. Er war schon einmal, mit dem Helden vom Manuskript in der Flasche, dorthin gefahren, der im Gegensatz zu Pym jedoch nicht mehr zurückkehrt. Diesmal wird aber nicht nur der schicksalsträchtige und vernichtende Orkan am Südpol beschrieben, sondern eine ganze phantastische Gegend, welche durch die Phantasie des Dichters erschaffen wurde und in der die in der Tiefe seiner Seele schlummernden und sie bedrängenden Komplexe in blendenden Symbolen — in Symbolen, wie sie in heftigen Träumen oder im Alp auftauchen — ihren Ausdruck finden.

Und weil die Eroberung des Pols für Edgar Poe ebenso wie für viele andere Menschen von jener tiefen, auf die Mutter bezogenen Symbolik umgeben war, welche die ganze Erde umhüllt, mußte auch der Plan der Reynoldschen Expedition, die damals ganz Amerika interessierte, in ihm so starken Widerhall finden. Wir erinnern uns, daß er für dieses Unternehmen Artikel schrieb,[67] und daß die letzte Äußerung des Sterbenden im Spital in Baltimore der Schrei nach Reynolds war.

Im Pym beginnt Poe mit einem historischen Überblick, welche Polexpeditionen dem Reynoldschen Unternehmen — und dem seinigen — vorausgegangen sind, ein Exposé, in dem natürlich der Name Reynolds wiederholt auftaucht. Dann setzt der Schoner Jane Guy die Fahrt nach dem Pol fort; nachdem er eine See mit Eisbergen und Eisfeldern, die aber immer wieder die Durchfahrt freigeben, hinter sich hat, kommt er zu einem freien Meer, auf dem merkwürdigerweise eine milde

67) *Report of the Committee on Naval Affairs* usw. (*Southern Literary Messenger*, August 1836) und *Address on the Subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and South Seas* (*S. L. M.*, Januar 1837): V. E., Bd. 9, S. 84 und 306.

Temperatur herrscht, obwohl es auf einem Breitengrad liegt, den bisher noch niemand erreicht hat. Tausende Vögel fliegen umher, auf einer Eisbank wird ein weißer Riesenbär, der blutrote Augen hat, getötet, wieder von dem „Helden" Peters, und von der ganzen Bemannung verzehrt. Kaum ist dieses Tier — gewiß irgendein Totemtier — geopfert, da erscheint die Erde wieder, als ob das Tier der wilde Wächter gewesen, der vorerst hat weggeschafft werden müssen, so wie der die Andromeda beschützende Drache von Perseus getötet werden mußte.

„Kaum hatten wir unsere Beute geborgen, da scholl es freudig vom Mastkorb: ‚Land über Steuerbord!' ... Es war eine flache Felseninsel, etwa eine Meile im Umfang und, wenn man von einer Art Stachelbirne absieht, ganz ohne Pflanzenwuchs ... Bald hatten wir das Eiland völlig durchforscht; doch fanden wir, mit einer Ausnahme, nichts Bemerkenswertes. An der Südspitze hoben wir ein Stück Holz auf, das, jetzt in einem lockeren Steinhaufen halb vergraben, einstmals das Vorderteil eines Kanoes gebildet zu haben schien. Es waren Schnitzversuche daran zu erkennen und Kapitän Guy glaubte die Gestalt einer Schildkröte wahrzunehmen ..."

Wir erinnern uns hier an die Schildkröte, welche die Schiffbrüchigen auf dem zertrümmerten Schiff stillte, und an das Grab der Frances Allan, auf dem sich der Bug eines Schiffes aus Stein erhob ... Und in der gleichen Richtung nach dem Süden, in der diese Reste eines Landungsplatzes gefunden werden, zeigt sich auch das Phänomen, das nun unsere Aufmerksamkeit fordert: „Der Himmel war von seltener Klarheit, nur dann und wann zeigte sich ein leichter Dunst am Südhorizont, doch niemals verweilte er dort lange." Und wie der Kapitän Guy, wegen der Knappheit an Lebensmitteln, und weil einige Skorbutfälle an Bord sind (und auch weil er selbst ängstlich ist), davon spricht, wieder nach Norden zu wenden, bebt Pym „innerlich vor Entrüstung über die unzeitgemäße

Ängstlichkeit" des Befehlshabers; und er überzeugt ihn davon, daß man nach dem Süden weiterfahren müsse.

*

„18. Januar. Diesen Morgen steuerten wir weiter südwärts, bei demselben angenehmen Wetter wie bisher ... Die See war vollkommen glatt, ein lauer Wind blies aus Nordosten ..." Der Wind und die Strömung treiben das Meer nach dem Süden. Tiere tauchen auf, Walfische, Albatrosse, „wir fischten sodann einen Busch auf, der voll roter Beeren hing, die Hagebutten ähnelten, und den Körper eines Landtieres von seltsamem Aussehen. Es war drei Fuß lang und nur sechs Zoll hoch, hatte vier sehr kurze Beine, die Pfoten waren mit langen Klauen von leuchtend scharlachroter Farbe, die an Korallen erinnerte, bewehrt. Den Leib bedeckte ein straffer, seideartiger Haarpelz von völlig weißer Färbung. Der Schwanz war spitzig wie der einer Ratte und etwa anderthalb Fuß lang. Der Kopf glich dem einer Katze; nur die Ohren ähnelten durch ihren Behang mehr denen eines Hundes. Die Z ä h n e[68] aber leuchteten in dem gleichen Scharlach wie die Klauen des Tieres."

Wir werden dem seltsamen Tier später noch einmal begegnen. Hier weisen wir nur (ohne eine genauere Analyse durchzuführen) auf die Klauen, die blutroten Zähne, den weißen Haarpelz hin, der ein Vorläufer von anderen weißen Objekten ist, ferner auf den langen Schwanz und den Katzenkopf, der ein wenig als ein Gegenstück in Weiß zur S c h w a r z e n K a t z e angesehen werden kann ...

„19. Jänner. Heute sahen wir ... — die See hatte eine ganz ungewöhnlich dunkle Färbung — wiederum Land vom Mastkorbe aus, und bei näherer Untersuchung war es ein Inselland, das zu einer Gruppe sehr großer Inseln zu gehören schien. Die Küste war steil, das Innere schien recht bewaldet. (Wir) ankerten ... mit zehn Faden im sandigen Grunde, eine volle Meile von der Küste ... Die beiden größten Boote wurden herabgelassen, und eine wohlbewaffnete Mannschaft, zu der auch Peters und ich gehörten,

68) Diese Hervorhebung stammt von Poe.

machte sich daran, einen Durchgang durchs Riff zu erspähen, das die Insel zu umgürten schien. Nach einigem Suchen fanden wir eine Lücke und wollten einfahren, als wir vier große Kanoes erblickten, die, mit offenbar gutausgerüsteten Männern angefüllt, im Begriffe schienen, vom Lande abzustoßen ... Kapitän Guy band ein weißes Taschentuch an das eine Ruder und hielt es in die Höhe; da machten die Fremden sogleich halt und begannen laut zu schnattern, zwischendurch auch Schreie auszustoßen, die wie: *Anamu mu!*[69] und *Lama lama!* klangen."

Denn für die Wilden dieser Insel hat das W e i ß — wie wir noch deutlicher sehen werden, die Zeichen des T a b u an sich. Es flößt ihnen Angst ein, und zwingt sie zugleich, es zu verehren.

„In den vier Kanoes ... befanden sich ungefähr hundertundzehn Wilde. Sie hatten die durchschnittliche Größe von Europäern, waren aber muskelkräftiger und sehniger gebaut. Ihre Hautfarbe war pechschwarz, ihr Haar wollig und dicht. Bekleidet waren sie mit Häuten von einem unbekannten Tier, das schwarz, seidig und langhaarig sein mußte; nicht ohne Geschick hatten sie sich diese Häute angepaßt: die Haare waren nach innen gewendet, außer am Halse, den Händen und Fußgelenken. Ihre Waffen waren in der Hauptsache schwere Keulen aus schwarzem Holz. Einige hatten Speere mit Spitzen aus Feuerstein, einige auch Schleudern. Die Kanoes waren unten mit schwarzen, eigroßen Steinen gefüllt."

Das Schwarz taucht hier sozusagen als Nationalemblem des unbekannten Stammes und der unbekannten Insel auf. Der Häuptling, der T o o - w i t heißt, steigt bald an Bord der Jane Guy; er wird von zwanzig Männern begleitet, denen zwanzig andere folgen, bis alle das Schiff besichtigt haben. Sie durchstöbern alles und prüfen

„neugierig jeden Gegenstand ... Offenbar hatten sie nie zuvor Menschen der weißen Rasse gesehen, und unsere Gesichtsfarbe schien sie anzuwidern. Sie hielten die Jane für ein lebendes Wesen

69) Englisch: Anamoo-moo!

und fürchteten sich scheinbar, sie mit den Spitzen ihrer Speere zu verletzen, da sie sie sorgsam nach oben kehrten".

Too-wit tröstet und streichelt sogar das Schiff, weil der Oberkoch beim Holzspalten das Verdeck mit der Hacke getroffen hat. Die Wilden haben nicht ganz unrecht: sind denn nicht alle Schiffe dieser Geschichte (wie im Unbewußten so vieler Menschen) Transportmittel und zugleich Symbole für die Mutter, die uns zur Ruhe wiegte? In Erstaunen versetzt uns, daß die Wilden vor manchem Gegenstand, der sich an Bord befindet, entsetzt zurückfahren:

„So zum Beispiel konnte sie kein Mensch dazu überreden, sich gewissen harmlosen Gegenständen zu nähern: den Segeln des Schoners, einem Ei, einer Pfanne mit Mehl darin",

hauptsächlich weißen Gegenständen! Too-wit ist außerdem entsetzt, sobald er sich im Spiegel sieht — in dem Spiegel, gegen den auch Poe eine Phobie gehabt haben soll, und den wir im William Wilson wieder finden werden.

Die Wilden stehlen nichts und zeigen das freundschaftlichste Verhalten. Die Polarinsel ist seltsamerweise voll von Galapagosschildkröten und der „*bêche de mer*".[70] Und obwohl Pym gern ohne Verzögerung nach dem Süden weitergefahren wäre, wird der Entschluß gefaßt, daß die Jane Guy einige Tage bei dieser Insel anlege, damit Nahrung an Bord gebracht werden kann. Der Schoner, auf dem sich noch immer Too-wit befindet, nähert sich nun dem Strande, er geht

„etwa eine Meile vom Strand vor Anker, in einer trefflichen, völlig vom Land umschlossenen Bucht, an der Südostküste der Hauptinsel, bei zehn Faden Tiefe; der Grund war schwarzer Sand. An der Spitze der Bucht sollten drei schöne Quellen entspringen,

---

70) Poe benützt hier die seit Anfang des 19. Jahrhunderts gebräuchliche Form *bêche de mer* für das portugiesische *bicho do mar.* Unter den *bêches de mer* versteht man Seetiere aus der Gattung der Holothurien, die als Nahrungsmittel verarbeitet werden. Sie heißen auch *Balaten* und *Trepang.*

mit gutem Wasser, und wir sahen in der Umgebung eine Menge Wald ... Too-wit ... lud uns nach dem Fallen des Ankers ein, ihn ans Land zu begleiten und sein Dorf im Innern durch einen Besuch zu ehren. Kapitän Guy stimmte zu. Zehn Wilde blieben als Geiseln an Bord, und eine Abteilung der Unsern, bestehend aus zwölf Mann, machte sich bereit, dem Häuptling zu folgen."

Und nun müssen wir einen Abschnitt der Erzählung vollständig zitieren:

„Mit jedem Schritt drängte sich uns die Überzeugung auf, daß wir uns in einer Gegend befanden, die keiner bisher von zivilisierten Menschen besuchten irgendwie ähnlich war. Nichts Vertrautes erblickten wir; die Bäume glichen keinem Gewächs der heißen, der gemäßigten oder der kalten Zone und waren ganz verschieden von denen der tiefen Breiten, die wir eben durchkreuzt haben. Selbst die Felsen erschienen neuartig in ihrer Masse, ihrer Färbung, ihrer Zusammenstellung; die Flüsse selbst, so unglaublich es klingen mag, hatten mit denen anderer Klimate so wenig Gemeinsames, daß wir uns scheuten, aus ihnen zu trinken, und in der Tat vermochten wir sie kaum als natürliche Erzeugnisse anzusehen. An einem Bächlein, das über unseren Weg floß, dem ersten, dem wir begegneten, machten Too-wit und seine Leute halt, um zu trinken. Wegen der sonderbaren Farbe des Wassers weigerten wir uns, davon zu trinken, weil wir es für unrein hielten, und erst nach einiger Zeit begriffen wir, daß alle Bäche dieser Inselgruppe dieses Aussehen hatten. Ich weiß nicht, wie ich die Art dieses Wassers näher bestimmen soll, und kann dies nicht in wenigen Worten tun. Obwohl es gleich gewöhnlichem Wasser bei jeder Senkung rascher floß, hatte es doch nie, außer wenn es in Kaskaden herabfiel, den Anschein der Durchsichtigkeit. Trotzdem war es so klar wie nur irgendein Wasser aus Kalkschichten, der Unterschied lag nur in der Erscheinung. Zuerst, besonders bei geringem Abfall, erinnerte es, was seine Dichte anbelangt, an arabischen Gummi, wenn er in gewöhnlichem Wasser aufgelöst wurde; aber das war die geringste seiner wunderbaren Eigenschaften. Es war nicht farblos, auch nicht gleichfarbig, sondern es bot im Fließen dem Auge jede Schattierung tiefen Purpurrots, ähnlich den wechselnden Tinten einer gewissen Art Seide. Dieser Wechsel in der Abstufung wurde auf eine Weise erzeugt, die uns ebenso

in Erstaunen versetzte wie Too-wit vorher der Spiegel. Nachdem wir ein Becken damit gefüllt und das Wasser sich gesetzt hatte, fanden wir, daß die ganze Flüssigkeit aus einer Anzahl verschiedener Adern bestand, deren jede einen anderen Farbenton hatte, daß diese Adern sich nicht vermengten, daß ihr Zusammenhang in bezug auf ihre eigenen Teilchen vollkommen, jedoch in bezug auf die Nachbaradern unvollständig war. Zog man ein Messer quer durch die Adern, so schloß sich das Wasser gleich unserm vollständig über der Klinge, und nach dem Wegziehen waren alle Spuren des Schnittes verschwunden. Fuhr man dagegen mit der Schneide genau an der Grenze zweier Adern hin, so erzielte man eine völlige Trennung, die keineswegs sofort durch die Kohäsion aufgehoben wurde. Das Phänomen dieses Wassers bildete das erste Glied in der ungeheuren Kette scheinbarer Wunder, die mich nach und nach immer fester umwinden sollte."

Es ist nicht schwer, dieses Wasser als Blut zu erkennen. Die Adern werden ausdrücklich genannt und von dieser Erde wird gesagt, „daß wir uns in einer Gegend befanden, die keiner bisher von zivilisierten Menschen besuchten irgendwie ähnlich war", und daß man nichts „Vertrautes" erblickt: gerade das Gegenteil stimmt, denn diese Erde ist allen Menschen als der Körper vertraut, dessen Blut uns noch v o r der Milch nährte, sie ist der Körper der Mutter, der uns neun Monate lang Obdach gab. Man wird hier vielleicht einwenden, unsere Deutungen seien monoton und kehren immer zum gleichen Punkt zurück; daran sind aber nicht wir schuld, sondern das Unbewußte der Menschen, das diese ewigen Themen stets von neuem hervorholt, um sie dann in tausend verschiedenen Variationen vorzuführen. Kann es uns daher überraschen, wenn hinter dem Rankenwerk dieser Variationen immer wieder die gleichen Themen aufscheinen?

Natürlich ist auch die Insel, an der Pym, der Sohn und Peters, der „Held", mit dem Kapitän Guy, dem guten, aber schwachen, und Too-wit, dem listigen, starken und schlechten Vater — als der er sich später erweisen wird — anlegen,

anthropomorph erdacht, nach dem Vorbild des mütterlichen Körpers, durch den nährende und blutgefüllte Flußläufe ziehen.

Das Kennzeichen dieser Insel ist jedoch das Schwarz. Der mütterliche Körper scheint hier gleichsam von i n n e n her erfaßt zu sein, also so, wie er vom Fötus aus gesehen werden würde, wenn dieser die Augen öffnen und bei dürftigem und seltsamem Lichtschein sehen könnte, wo er sich befindet. Im Gesamtbild der Insel und auch in dem des ganz primitiven Dorfes Klock-Klock, in dem die weißen Männer mit geheuchelter Höflichkeit und einer tiefempfundenen Feindseligkeit von den schwarzen Männern empfangen werden, dominiert also das Schwarz. Die Zelte der Wampoos oder Yampoos (der hervorragenden Persönlichkeiten dieser Insel) „bestanden einfach in einem umgehauenen Baum, über den ein mächtiges schwarzes Fell gezogen war..." Es treiben sich hier große Schweine mit schwarzem Fell herum und ganz seltsame schwarze Albatrosse; auch die Frauen, obwohl sie „groß, schlank und wohlgebaut sind, mit einer Anmut und Freiheit in der Haltung, die man in zivilisierten Kreisen schwerlich antreffen dürfte", weisen eine seltsame Eigentümlichkeit auf: „ihre Lippen (waren) gleich denen der Männer dick und wulstig, so daß ihre Zähne sogar beim Lachen nicht sichtbar wurden." Wir werden später erfahren, daß man auch in ihrem geöffneten Munde kein Weiß gesehen hätte, da sogar die Zähne der Inselbewohner schwarz sind. Bei dem Mund dieser Frauen hat eine Verschiebung — von unten nach oben — der dunklen und z a h n l o s e n Eigenschaften der realen oder, besser gesagt, der kloakischen Vagina nach dem Munde hin stattgefunden, ganz so wie in anderen Schöpfungen Poes die umgekehrte Verschiebung — die von oben nach unten — vom Mund zur Vagina stattfindet, eine Transponierung, die den seltsamen und mit Schreck beladenen Einfall von der *vagina*

dentata erzeugt hat. Im übrigen fürchten sich die schwarzen Menschen vor allem vor den Zähnen der Weißen, und wir werden bald sehen, welches Los der Besatzung der Jane gerade wegen ihrer weißen Zähne zugedacht war.

Too-wit hat nämlich die weißen Männer in Klock-Klock nur deshalb empfangen und ihnen ein reichliches, aber abstoßendes Festmahl von Eingeweiden vorsetzen lassen, damit er um so besser ihr Zutrauen gewinne und ihren Untergang vorbereiten könne. Er liefert dem Schiff frische Vorräte, heuchelt Interesse für den Plan des Kapitän Guy, die „*bêche de mer*" auszubeuten, stellt ihm Männer zur Verfügung, die für blaue Glaswaren, für Messer und rote (nicht aber für weiße) Leinwand den weißen Matrosen beim Bau der Trockenkammern helfen. Wie jedoch der Schoner — der drei Mann auf der Insel zurückläßt — die Fahrt zur Entdeckung des Südpols fortsetzen will, besteht Too-wit darauf, daß sie einen feierlichen Abschiedsbesuch machen.

Ohne Mißtrauen begeben sich der Kapitän und beinahe alle Männer (bloß sechs bleiben an Bord), zweiunddreißig wohlbewaffnete Männer insgesamt, auf den Weg ins Dorf, ihnen ziehen voran und folgen ungefähr hundert mit schwarzen Fellen bekleidete, aber unbewaffnete schwarze Krieger. Man fragt Too-wit, warum seine Leute ohne Waffen seien: er antwortet: „Wo alle Brüder, sind Waffen überflüssig." Bald aber sieht man, daß die schwarzen Männer keine Waffen brauchen, um ihre Absichten durchführen zu können. Die Weißen kommen durch eine gewundene, schmale und tiefe Schlucht, „die Seiten der Schlucht stiegen überall mindestens bis zu siebzig, achtzig Fuß lotrecht empor, und an einigen Stellen erhoben sie sich zu schwindelnder Höhe und überschatteten den Pfad so vollständig, daß vom Licht des Tags nicht viel herabzudringen vermochte"; Pym, Peters und ein gewisser Allen bemerken über ihren Köpfen eine

Klüftung im weichen Gestein, während sie „gerade die eigentümliche Schichtung der steilen, überhängenden Wand“ untersuchen. „Sie war breit genug, daß ein Mensch bequem hineindringen konnte“ und zog sich hoch und weit im Zickzack ins Gebirge. Dort wächst eine Art Haselnuß: Pym und zwei andere Männer holen sich einige Nüsse. „Während wir uns wieder der Straße zuwandten“, sagt er,

„da empfand ich plötzlich eine Erschütterung, mit der ich nichts von allem, was ich jemals erlebte, vergleichen könnte, eine Erschütterung, die in mir die Vorstellung erzeugte ..., daß die Grundfesten des Erdballs auseinanderstürzen wollten ...“

Die Wilden nützen nämlich die Schichten im weichen Gestein zu ihrem Zweck aus und erschüttern mit Hilfe von Stricken und Pflöcken, die sie als Hebel verwenden, einen Teil des Gebirges, der nun abrutscht, die weißen Menschen verschlingt und die Schlucht ausfüllt.

*

„Sobald ich über meine Sinne zu gebieten vermochte, fand ich mich halb erstickt in vollkommener Finsternis unter einer Menge losen Erdreichs.“

Peters ist noch tiefer verschüttet; Pym hilft ihm heraus und rettet ihn, aber eine fürchterliche Angst erdrosselt die beiden dem Untergang Entronnenen.

„Lebend begraben sein! Von allen Zufällen, die des Menschen Leben bedrohen, gibt es nichts Entsetzlicheres: die Schwärze der Finsternis, die das Opfer umringt, der fürchterliche Druck, der auf den Lungen lastet, die erstickenden Ausdünstungen des feuchten Erdreichs, dazu die grauenhafte Erkenntnis, daß man sich jenseits der fernsten Grenzen aller Hoffnung befindet und das Los der Toten teilt ...“

Wie wir bereits verstanden haben werden, reproduziert die Verschüttung Pyms und Peters zwischen den beiden Schenkeln des Gebirges jene Mutterleibsphantasie wieder, die schon einmal zu Beginn der Geschichte, damals als Pym im Kielraum des

Schiffes eingeschlossen war, aufgetaucht ist. Diesmal aber wiederholt sich die Phantasie sozusagen im größeren Maßstab, weil sich die Erde mit ihren Gebirgen, Höhlen — und bald auch mit ihren Horizonten — in den Dienst der dichterischen Phantasie gestellt hat, damit der Dichter von der Sehnsucht nach seiner verlorenen Mutter sprechen kann.

Pym und Peters versuchen tastend, sich im Innern der Erde zu orientieren. Pym bemerkt einen ganz schwachen Lichtschimmer, sie klettern nun auf das Licht zu und kommen zu einer Stelle, von der ein wenig mehr Licht von draußen eindringt. Pym erinnert sich jetzt daran, daß sie vorher mit Allen beisammen gewesen sind und daß er jetzt nicht mehr bei ihnen ist. Die beiden Geretteten steigen noch einmal hinunter, um ihn zu suchen; da entdecken sie, daß der Fuß der verschütteten Leiche aus dem Boden herausragt. Sie steigen nun wieder mühsam bergauf, die feuchten, rutschigen Wände des weichen Gesteines der Spalte entlang. Sie erreichen „endlich eine natürliche Plattform, von der aus man ein Fleckchen blauen Himmels über dem Abschluß einer dicht bewaldeten Talschlucht erblicken konnte“. Nachdem sie sich ausgeruht haben, gelangen sie an „eine schmale Öffnung, durch die man einen Überblick über das ringsumliegende Gelände erhielt, und das ganze schauerliche Geheimnis des Erdsturzes war mit einem Male aufgehellt“. Sie sehen, daß die Klamm mit Trümmern „einer Erd- und Gesteinsmasse von mehr als einer Million Tonnen ... vollständig ausgefüllt“ ist und entdecken auf dem gegenüberliegenden Kamm der Talschlucht einige Pflöcke und Seile, die Werkzeuge der Sprengung.

„Das Los unserer armen Gefährten konnte nur vollständiger Untergang gewesen sein. Wir allein waren dem Ansturm dieser überwältigenden Vernichtung entgangen. Wir blieben jetzt die einzigen Weißen auf der Insel.“

Sie erkennen nun das ganze Elend ihrer Lage.

„Die ganze Gegend wimmelte von Schwarzen, die, wie wir jetzt erkannten, in Scharen auf ihren Flössen von den Inseln im Süden herübergekommen waren, jedenfalls in der Absicht, sich an der Erstürmung und Plünderung der Jane zu beteiligen. Das Schiff lag noch friedsam in der Bucht vor Anker; unsere an Bord zurückgebliebenen Kameraden beschlich offenbar keine Ahnung von der Gefahr, die ihnen drohte."

Es war unmöglich, die auf dem Schiff zurückgebliebenen Gefährten zu verständigen.

„Nach einer halben Stunde ungefähr sahen wir sechzig oder siebzig Flösse und Flachboote mit Auslegern, voll von Wilden, das südliche Horn der Hafenbucht umschiffen ... Gleich darauf kam von der entgegengesetzten Seite eine Flotille, die ebenso ausgerüstet und noch zahlreicher war. Auch die vier Kanoes füllten sich rasch mit Wilden ... So fand sich — in viel geringerer Zeit, als ich zum Erzählen brauche — die Jane wie durch Zaubertücke von einer mehr als tausendköpfigen Menge toller Unholde umringt, die entschlossen schienen, das Schiff auf jede Gefahr hin zu erobern."

Die Wilden haben sich zwar nur mit Keulen und Steinen bewaffnet, sie sind aber in der Überzahl und die sechs Leute an Bord nicht besonders kaltblütig. Die erste Abwehr vom Steuerbord her ist ein vollständiger Mißerfolg;

„kein Kanoe war getroffen, kein einziger Wilder verwundet". Die Kanonen vom Backbord sind wirksamer, ihr „Feuer ... war von entsetzlichster Wirkung". Aber „die Kanoerotte war schon an Bord des Schoners, in der Stärke von über hundertfünfzig Mann ... unsere Leute wurden sofort überrannt, überwältigt, und waren im Augenblick vollkommen in Stücke gerissen. Sobald die Kerle auf den Flachbooten und Flössen dies wahrnahmen, überwanden sie ihre Furcht und kamen in Scharen heran, um zu plündern Binnen fünf Minuten war die Jane der jammervollste Schauplatz aller Verwüstung und bestialischer Zerstörung ...".

Too-wit kommt mit seinen Schwarzfellkriegern eilig vom Gebirge herbei und nimmt seinen Teil der Beute in Anspruch.

Während dieser Zeit nützen die beiden Geretteten die Abwesenheit der Wilden aus, sie suchen und finden Wasser auf dem Hügel, Haselnüsse und eine große schwarze Rohrdommel. Sie verstecken ihre Vorräte in der Erdspalte, beziehen wieder den Beobachtungsposten und sehen eben, wie die Wilden die geplünderte Jane Guy, die sie ans Ufer geschleppt haben, in Brand stecken. „Jetzt mußte eine Katastrophe eintreten. Und unsere Hoffnung wurde nicht enttäuscht." Die mit Pulver beladene Jane Guy explodiert und tötet und verletzt tausende Wilde.

„Die Oberfläche der Bucht war von den im Todeskampfe ächzenden und ertrinkenden Schuften förmlich übersät. Sie schienen durch die Plötzlichkeit und Vollständigkeit ihrer Niederlage gänzlich betäubt ..." — „Auf einmal aber änderte sich ihr Benehmen von Grund aus. Von dumpfer Ergebung gingen sie, so schien es uns, in den Zustand wildester Aufregung über, stürzten wie toll hin und her, umkreisten einen bestimmten Punkt am Strande mit dem seltsamsten Ausdrucke des Entsetzens, der Wut und der heißen Neugier auf ihren häßlichen Gesichtern und brüllten unaufhörlich mit aller Kraft ihrer Lungen: ‚*Tekeli-li! Tekeli-li!*'."

Die Wilden holen Holzpflöcke herbei.

„Sie brachten das Holz an die Stelle, wo das Gedränge am dichtesten war; jetzt teilten sich die Massen, und wir konnten die Ursache all der furchtbaren Aufregung wahrnehmen. Etwas W e i ß e s lag dort auf dem dunklen Sande ... Endlich sahen wir, daß es der Körper jenes fremdartigen Tieres mit den scharlachroten Zähnen und Klauen war, das der Schoner ... aufgefischt hatte. Kapitän Guy hatte die Absicht gehegt, den Balg ausstopfen zu lassen ... Die Explosion hatte (das Tier) an den Strand geworfen, aber wir konnten die Erregung, die es bei den Wilden hervorrief, nicht recht begreifen. Sie umdrängten das Tier in geringem Abstande, doch keiner zeigte Lust, ganz nahe heranzutreten. Nach und nach umpfählten es die aus dem Walde Zurückkehrenden mit einem Zaun, und sobald dieser fertig war, stürzte die ganze ungeheure Versammlung unter dem lauten Geschrei: ‚*Tekeli-li! Tekeli-li! Tekeli-li!*' nach dem Innern der Insel."

Aus diesem Bericht erfährt man, daß das weiße Tier mit den scharlachroten Zähnen und Klauen sich als t a b u erweist. Man darf es nicht b e r ü h r e n, es ruft zu gleicher Zeit Gefühle des Schreckens und der Verehrung hervor. Auf dieser Insel ist also alles Weiße tabu, das Tier jedoch scheint auf sich das höchste Tabu zu vereinigen, so als ob es das Tabu seiner Weiße allem anderen Weißen mitgeteilt hätte.

*

Damit wir richtig verstehen, was dieses seltsame Tier bedeutet, müssen wir analysieren, was wir zuletzt nur erzählt haben.

Als die Wilden die Felsen der Schlucht auf die Weißen herabstürzen ließen, haben sie die Revolte der Aufrührer vom Grampus gegen den Vater reproduziert. Wieder nämlich wird ein schwächlicher Vater, der Kapitän Guy, der den Kapitän Barnard mit seiner Unfähigkeit nachahmt, weggeschafft; und wieder nimmt ein stärkeres und schlechteres Oberhaupt — wie der Maat vom Grampus —, Too-wit auf der Insel den Platz des ersten Vaters ein. Diese Handlung ist eine Wiederkehr der Tatsache, daß David, der schwache Vater der Kindheit Poes, durch den starken und „schlechten“ John Allan ersetzt wurde. Und ganz wie beim Aufstand an Bord ist auch hier wieder die (durch das Schiff symbolisierte) Mutter der Preis des Sieges über den Vater: die Jane Guy fällt in die Hände der Wilden. Aber auch der Sieg des zweiten, schlechten Vaters ist nur von kurzer Dauer: so wie der Maat durch eine Art Tabu, das auf seine Person allein Eindruck gemacht hat, von der Erscheinung des „Gespenstes“ Rogers, welcher Vater- und Mutterzüge (den dicken Bauch) an sich trägt, getötet wurde, so sterben auch die Wilden des Too-wit und er selbst — er erscheint nicht mehr wieder — durch die Explosion des Schiffes, das sie erobert haben, durch die Explosion der Jane Guy, des furchtbaren Mutter-Symbols.

Aus den Hüften des zerstörten Schiffes kommt jedoch plötzlich das weiße Tier mit den scharlachroten Zähnen und Klauen hervor, das den Schwarzen einen nicht geringeren Schrecken als den, welchen sie bei der Explosion empfunden haben, einflößt. Man könnte sagen, das Tier stelle bei dieser besonderen Gelegenheit die Gottheit dar, die Seele des Mutter-Schiffes; das T a b u der Mutter hat sich wegen der Schändung des Schiffes durch seine mystische Kraft gerächt, indem es vor den Augen der Wilden die Explosion hervorrief.

Die Poeschen Mutter-Attribute dieses Tieres sind übrigens leicht zu deuten: die m i l c h i g e Weiße erinnert an die Muttermilch — wir werden später noch deutlicher darauf hingewiesen —, die scharlachroten Zähne und Klauen sind blutige Warnungen vor der Gefahr, welche die Eroberung der Mutter in sich birgt. Von den Kastrationszähnen, von diesen Zähnen der Berenice, Rowena, die hier, beim Tier, mit dem Blut der Kastration bedeckt zu sein scheinen und gewiß auch mit dem der Hämoptoën und Menstruen der Mutter, die das Kind hat überraschen und sehen können, haben wir bereits gesprochen.[71] Und daß auch die Klauen scharlachrot sind, bedeutet eine Gefahr mehr, eine Gefahr, mit der auch der Name des Tieres im Zusammenhang zu stehen scheint. Ich wage es im allgemeinen nicht, die verschiedenen Namen und Rufe der Wilden auf der schwarzen Insel mit den Blutbächen zu interpretieren. Ich müßte zu diesem Zwecke über Gedankenassoziationen Poes verfügen können, über Assoziationen, welche durch die anderer Menschen keineswegs zu ersetzen sind. Ich muß mich daher damit begnügen, lediglich darauf aufmerksam zu machen, daß die *Anamu-mu*, die *Lama-Lama* und andere Ausrufe der Wilden ebenso wie ihre Namen an das Stammeln der Kinder erinnern, daß also auch die Sprache zu den ersten

71) Siehe S. 20, 21.

infantilen Phasen, welche hier in der Geschichte dargestellt werden, regrediert ist. Aber das *Tekeli-li* des weißen Tieres gibt uns Mut zu einer außerordentlichen Kühnheit. Ich kenne nämlich Hefte, die von einem neurotischen Kind in englischer Sprache beschrieben wurden und voll von seltsamen Geschichten sind, in denen einige Tiere in einem phantastischen Streit mit mystischen Waffen, die das Kind *Tikelies* nennt, kämpfen. „Kitzeln" heißt nun im Englischen *tickle*; und die Erwachsenen haben die Gewohnheit, Kinder beim Spielen zu kitzeln und sie zu necken. Nun kitzelt man mit den Fingern, wobei leicht auch die Nägel gespürt werden; diese Nägel verwandeln sich beim Muttertier in Klauen oder Zähne, die verwunden oder eine Kastration vollführen können.

Darin ist gewiß eine Erinnerung an die Aggression zu sehen, die das heranwachsende Kind mit den Zähnen, mit den Nägeln gegen die Mutterbrust unternimmt, eine Aggression, die nach dem Gesetz von der Wiedervergeltung nun von der Mutter gegen das Kind ausgeht. Und außerdem wird durch die imaginäre Übertragung von oben nach unten, vom Mund zur Vagina hin, das Tier zum Symbol für die *vagina dentata.*

*

Während also die Wilden durch die Macht des Pulvers oder vielmehr durch das Tabu für die Schändung des Mutter-Schiffes gestraft werden, bleiben die an solchem Verbrechen Unschuldigen, Pym und Peters, unbeschädigt in ihrem Versteck auf dem Hügel.

„Während der nächsten sechs oder sieben Tage blieben wir in unserem Bergversteck und wagten uns nur zuweilen ... heraus, um Wasser und Nüsse zu holen ..." Aber „nun war der Vogel aufgefressen und wir sahen uns gezwungen, nach neuen Lebens-

mitteln zu fahnden. Die Nüsse reichten zur Sättigung nicht aus ... Am Strande östlich vom Berg hatten wir ein paar große Schildkröten bemerkt und meinten, sie leicht fangen zu können, falls wir den Augen der Wilden entgehen würden. Wir beschlossen daher, den Abstieg zu versuchen".

Der Hunger zwingt also die Geretteten, ihr Versteck zu verlassen. Sie versuchen nun, über den Südhang abzusteigen, stark abfallende Felsen halten sie jedoch auf. Sie wenden sich ostwärts, aber „nach einstündigem Klettern, während wir ständig in Gefahr waren, den Hals zu brechen, befanden wir uns in einem riesigen Kessel aus schwarzem Granit, dessen Grund ein feiner Staub bedeckte; der einzige Ausgang aber war der rauhe Pfad, auf dem wir herabgestiegen waren". Sie machen einen letzten Versuch über den Nordkamm, doch sie „kamen ... an eine Kluft, die alle an Tiefe übertraf".

Nach diesen fruchtlosen Versuchen sind die beiden Freunde damit beschäftigt, den Berggipfel zu erkunden, „um über etwaige Hilfsquellen unterrichtet zu sein". Sie finden aber nichts anderes als Haselnüsse und vier Flecken von Löffelkraut.

„Am 15. Februar ... war kein Halm davon übrig, auch die Nüsse fingen an selten zu werden und unsere Lage konnte sich kaum trauriger gestalten. Dieser Tag" — wird hinzugefügt — „war dadurch denkwürdig, daß wir im Süden einige ungeheure Streifen jenes weißgrauen Dunstes erblickten, von dem ich schon gesprochen habe."

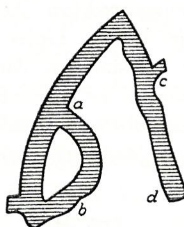
Dieser Streifen weißgrauen Dunstes erscheint also besonders klar an dem Tag, an dem sie ihre Not und den Hunger am stärksten spüren; wir werden uns später noch an ihn erinnern müssen. Am 16. suchen die Geretteten vergeblich einen Ausweg aus den Wällen ihres Gefängnisses; sie steigen vergeblich die Schlucht hinunter und finden nichts als ein verlorengegangenes Gewehr. Am 17. entschließen sie sich, die Schlucht aus schwarzem Granit im Osten auszukundschaften.

Sie steigen in die Klamm hinunter:

„Wir waren hier an einem höchst eigentümlichen Ort ... Diese Kule maß vom östlichen bis zum westlichen Ende etwa fünfhundert Ellen, wenn man alle ihre Biegungen mitrechnete; die Länge in gerader Linie betrug nach meiner Schätzung kaum mehr als fünfzig Ellen. Im obersten Abstieg ... zeigten die beiden Flanken gar keine Ähnlichkeit miteinander ..., da die eine aus Speckstein, die andere aus schwarzem Mergel[72] bestand, der eine Art metallischer Körnung aufwies ... Sobald man jedoch unter jene Grenze hinabstieg, nahm die Entfernung der Flanken sehr schnell ab, sie fingen an, aneinander parallel zu laufen, obwohl sie noch ... von verschiedenem Charakter blieben. Aber in einer Höhe von fünfzig Fuß über der Sohle setzte plötzlich eine verblüffende Regelmäßigkeit ein. Die Seiten glichen eine der andern vollständig im Gestein, in der Farbe, in der Richtung; es war ein sehr schwarzer und sehr glänzender Granit, und der Abstand zwischen beiden Wänden betrug an jedem Punkt genau zwanzig Ellen. Ich hatte Taschenbuch und Bleistift bei mir; ... und ich verdanke ihnen die Bewahrung vieler Einzelheiten, die sonst aus meinem Gedächtnis verdrängt worden wären" (Figur 1).



Figur 1



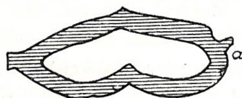
Figur 2

An einer der Enden dieser Schlucht befindet sich ein Spalt, die beiden stoßen kräftig gegen den Felsen, sie werden von einem schwachen Licht ermutigt, das vom Ausgang des Spaltes

72) „Auch der Mergel war schwarz", bemerkt Poe später. „Im übrigen bemerkten wir auf der ganzen Insel keine Substanz, die von heller Farbe war."

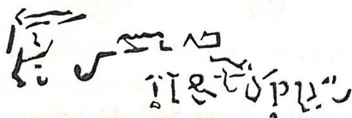
herleuchtet: sie kommen aber wieder nur in eine Schlucht; diese ist zwar von anderer Form als die erste, aber mindestens ebenso gewunden (Figur 2).

Durch einen neuen Spalt kommen die Freunde in eine dritte Schlucht, die zu einem Spalt führt, der noch tiefer und dunkler ist als die andern (Figur 3).



Figur 3

„Dieses Mal sind wir in eine Sackgasse geraten, die fünfzehn Fuß tief in den Felsen eindrang, um in eine Mergelschicht zu münden.“ Aber „wir waren im Begriff, diese Spalte, in die nur ein schwaches Licht fiel, zu verlassen, als Peters meine Aufmerksamkeit auf eine Reihe eigentümlich aussehender Einschnitte (*indentations*) lenkte, die auf jener die Sackgasse schließenden Mergelwand zu sehen waren. Mit einiger Einbildungskraft konnte man die nördlichste Runzel als die roh ausgeführte Darstellung einer mit ausgestrecktem Arm dastehenden Menschengestalt ansprechen. Die übrigen Linien hatten einige Ähnlichkeit mit Buchstaben eines fremdartigen Alphabets, und Peters war geneigt, die törichte Meinung zu vertreten, daß es wirklich solche Zeichen seien. Ich überführte ihn schließlich seines Irrtums, indem ich ihm ... zeigte, ... (daß sie) natürlichen Ursprunges waren“ (Figur 4).



Figur 4

„Nachdem wir uns überzeugt hatten, daß diese seltsamen Pingen uns keinen Ausgang aus unserem Gefängnisse eröffnen würden, kehrten wir gedrückt und mutlos nach der Höhe des Berges zurück.“

Am nächsten Tag entdecken Peters und Pym an der Ostseite der dritten Schlucht noch zwei natürliche Brunnen, deren Wandung aus schwarzem Granit (siehe Figur 5) besteht: sie halten es aber für unnütz, sich in diese hinabzulassen.



Figur 5

Das ist das Ergebnis der Forschungsreise der beiden „Brüder" durch die schwarzen Schluchten der Insel. Durch eine Note, die der Geschichte im Nachwort beigegeben ist, erfahren wir später, daß die aneinandergereihten Formen der Schluchten die äthiopische Wurzel des Zeitworts s c h a t t i g s e i n bilden. Aber wenn wir die Zeichnungen Poes von unserem Blickfeld aus ansehen, drängt sich noch ein anderer Einfall auf. Die Krümmungen der schwarzen Schluchten erinnern nämlich an die Verschlingungen der Eingeweide, der gleichen Eingeweide, mit denen sich der König der Insel, Too-wit, so gierig in Klock-Klock nährt. Demnach wäre die Forschungsreise der beiden B r ü d e r durch das schwarze Eingeweide der Insel, die schon Bachläufe mit Blutadern enthielt, eine Mutterleibsphantasie nach dem intestinalen, analen Schema.

Das Kind kennt weder die Vagina noch den Uterus, aber es kennt die Verdauungsfunktionen und stellt sich in seinen infantilen Sexualtheorien oft vor, die Geburt finde durch den Anus statt, der Fötus halte sich in den Eingeweiden des Mutterleibes auf. Einen solchen Aufenthalt erleben Pym und Peters in den Eingeweiden der mütterlichen Insel, und die Durchforschung der Schluchten erinnert einerseits an die Wanderung der Fäkalien durch die Eingeweide, ein Vorgang, den sich das Kind notwendigerweise für seine analen Sexualtheorien aneignet, anderseits an die Sexualforschung des Kindes

— das den Unterschied der Geschlechter noch nicht genau kennt —, eine Sexualforschung, die sich mit der Anatomie des mütterlichen Körpers beschäftigt.

Die seltsamen, in den schwarzen Bergen eingegrabenen Schriftzeichen, durch die zum erstenmal im Werke Poes das Problem der Kryptographie behandelt wird — der Kryptographie, die eine Leidenschaft des Dichters werden sollte —, beweisen, daß wir es tatsächlich mit einer solchen Forschung zu tun haben. Das Rätsel, das gelöst werden soll, ist das Rätsel des mütterlichen Körpers; und wir werden später — beim Goldkäfer — sehen, daß die Neugierde, die sich auf den mütterlichen Körper bezieht, die instinktive Wurzel gewesen sein mußte für das leidenschaftliche Interesse Poes an der Kryptographie.

Nachdem nun Pym und Peters durch die Mäander der Schluchten geirrt sind, kommen sie zu einer Sackgasse, ganz so als ob die Mutter-Kloake — die Vagina wird noch nicht vom Rektum unterschieden, man ist daher nicht berechtigt, die eine oder den anderen anzuführen — nicht geöffnet wäre. Der Ausgang scheint wie von Schildwachen durch mysteriöse Zeichen bewacht zu sein, die Poe als *indentations* qualifiziert, was an Zähne erinnert. Sollte das eine neuerliche Anspielung auf die Phantasie von der Vagina dentata sein, die so oft im Poeschen Werk auftaucht? Und widersetzen sich hier diese mysteriösen Zeichen dem Austritt des Kindes aus dem Mutterleib, wie sie sich später, im Leben des impotenten Poe, dem Eindringen des Mannes in den weiblichen Körper widersetzen sollten?

Aber wenn auch Pym und Peters den Ausgang durch eine Schichtung von mit Zeichen versehenem Mergel versperrt finden, wenn sie auch durch diese Öffnung nicht geboren werden können, so ist doch gerade in der Hieroglyphe, die ihnen den Weg versperrt, ein Hinweis auf das Tor enthalten.

Es ist dabei ganz ohne Bedeutung, daß sie diese Schrift nicht entziffern können, vom Schicksal getrieben, handeln sie so, als ob sie sie wirklich entziffert hätten. Was nun „die linken oder die nördlichsten der in die Wand gekratzten Linien in Figur 4 anbetrifft", sagt Poe in seinem Nachwort,

> „so ist es nicht mehr als wahrscheinlich, daß Peters recht hatte: Diese Hieroglyphe ist künstlich hervorgebracht und sollte eine menschliche Gestalt vorstellen. Der Leser hat die Skizze vor Augen und wird gewiß die Ähnlichkeit bemerken. Die übrigen Einschnitte bestätigen jene Annahme auf ganz überraschende Weise. Die obere Zeichenreihe offenbart sich als die Wurzel des arabischen Zeitwortes
>
> [illegible] = weiß sein,
>
> von dem alle Ausdrücke für Glanz und Weiße abgeleitet sind. Schwieriger ist die Deutung der unteren Reihe. Die Zeichen sind, wenigstens in Pyms Bleistiftkopie, etwas unklar und vielfach unterbrochen; dennoch ist kein Zweifel möglich, daß sie in ihrem ursprünglichen Zustande das vollständige ägyptische Wort
>
> ΠⲀϢⲨⲢⲎⲤ = Die Region des Südens
>
> gebildet haben. Diese Deutung gibt der Ansicht Peters' über die nördlichste Figur recht. Der ausgestreckte Arm zeigt nach Süden."

Und der „Held" Peters, der die Hieroglyphen entdeckt und im Gegensatz zu Pym an sie geglaubt hat, ist dann auch (als ob er selbst die menschliche Gestalt wäre, die nach dem Süden zeigt) derjenige, welcher die „Geburt" der beiden Brüder aus dem Gebirge, aus den Eingeweiden der Insel leitet, und nach den Handlungen der gewalttätigen Befreiung Poe-Pym im Triumph zum letzten Ziel seiner ursprünglichsten Wünsche führt.

*

„Am 20. des Monats entschlossen wir uns endlich, auf jede Gefahr hin den Abstieg zu wagen, da wir mit den Nüssen, die uns höllische Qualen verursachten, nicht länger unser Leben fristen konnten. Die Wand des südlichsten Abhanges bestand aus weichem Speckstein, fiel jedoch mindestens hundertundfünfzig Fuß tief bei-

nahe lotrecht ab, und überwölbte sogar an manchen Stellen den Abgrund. Nach langem Suchen entdeckten wir zuletzt ein schmales Band, etwa zwanzig Fuß unterhalb des Randes; es gelang Peters, sich mit meiner Hilfe an unseren zusammengeknoteten Taschentüchern auf diesen Fleck hinabzulassen. Mit größter Mühe gelangte auch ich hinunter. Und nun erkannten wir, daß es möglich sei, den ganzen Weg auf die gleiche Art zurückzulegen, in der wir aus der verschütteten Kluft zum Lichte aufgestiegen waren: indem wir nämlich mit unseren Messern in den Speckstein Stufen schnitten. Für die Gefährlichkeit des Unternehmens gibt es keine Worte, aber ein anderer Ausweg war nicht vorhanden."

So zeigt der „Held" Peters seinem jüngeren Bruder Pym den Weg.

„Es dauerte eine Weile, bevor ich mich entschließen konnte, ihm nachzufolgen. Peters hatte sich vor seinem Abstieg seines Hemdes entledigt; dies mußte nun zusammen mit meinem das Seil bilden, an dem ich mich herablassen sollte. Ich warf die Muskete hinunter, befestigte mein Seil an den Sträuchern und ließ mich hinab; hoffte ich doch, durch die Entschiedenheit meiner Bewegungen die Zaghaftigkeit zu bannen, die mich unversehens befallen hatte und mit jedem Augenblick zunahm. Es gelang mir auch für die ersten vier, fünf Stufen. Dann fühlte ich, daß meine Einbildungskraft sich immer lebhafter mit der unter mir gähnenden Tiefe ... zu beschäftigen anfing. Je mehr ich mir Mühe gab, nicht zu denken, desto mehr gewannen jene Vorstellungen volles Leben und erschreckende Deutlichkeit. Endlich trat die so gefährliche, in allen Lagen dieser Art so verhängnisvolle Krisis ein. ... Ich hörte Geläute in meinen Ohren und sagte zu mir: ‚Das ist meine Totenglocke', und jetzt verzehrte mich ein unwiderstehliches Verlangen, hinabzuschauen ... Gleich darauf kannte mein Gemüt nur einen einzigen Wunsch — die Sehnsucht, das Verlangen, das völlig zügellose Begehren, zu fallen, zu fallen!"

Pym fällt in Ohnmacht, stürzt, ... wird aber von Peters, der zu seiner Hilfe herbeigeeilt ist, aufgefangen. Pym erreicht wohlbehalten, von seinem Gefährten gestützt, den Fuß der Felsenwand.

Der Berg gebiert also zwei B r ü d e r, von denen der eine, der ältere, heroischere, beim andern, dem schwächeren, sozusagen das Amt des Accoucheurs versieht.

Die Gegend, in welche die beiden B r ü d e r nun gelangt sind, ist trostlos, schwarz, kahl und hügelig; nicht weit von ihnen entfernt, im Nordosten, breitet sich das Chaos aus, das ihre Kameraden und ihren Vater, den Kapitän Guy, verschlungen hat.

„Und wir mußten etwas essen, dies war das allerdringendste Gebot. So traten wir den Weg nach der Küste an, die etwa eine halbe Meile entfernt war, um dort Jagd auf Schildkröten zu machen. Wir waren vielleicht hundert Ellen weit zwischen den Felsen und Schutthügeln behutsam vorgedrungen ... da stürzten aus einer kleinen Höhle fünf Wilde über uns her, und ein Keulenschlag schmetterte Peters zu Boden."

Pym geht nun mit seinen Pistolen auf die Angreifer los und schießt sie über den Haufen.

„Zwei fielen, und einer, der Peters gerade mit dem Speer durchbohren wollte, sprang auf, ohne sein Vorhaben auszuführen. Nun gab es weiter keine Schwierigkeiten für uns. Mein Gefährte war befreit, hielt es aber für klüger, seine Pistole noch nicht abzufeuern; er verließ sich auf seine große Körperstärke; habe ich doch nie einen Menschen gekannt, der ähnliche Kraft besessen hätte. Er entriß einem gefallenen Wilden die Keule (*club*) und schlug damit den drei Übrigbleibenden die Schädel ein. Ein Schlag genügte für jeden von ihnen; sie waren augenblicklich tot; wir standen als Sieger auf dem Kampfplatz."

So befreit der „Held" Peters wie der Held Herkules die Erde von den Bösen, die sie bedrängen, indem er die Keule mit seinem allmächtigen Arm schwingt; nach dem Maat und seiner Bande jagt er nun auch die Untertanen des Too-wit in die andere Welt.

Von ferne hört man aber Schreie: die vom Lärm angelockten Wilden laufen herbei. Einer der Wilden, die von Pym ge-

troffen worden sind, erhebt sich wieder: Pym ist eben, wie man schon bei Parkers gesehen hat, ein schlechter Mörder. Und ebenso wie bei Parkers verzeiht man nun auch dem Wilden unter der Bedingung, daß er sich unterwirft und die Sieger begleitet. Alle drei fliehen nun zur Küste.

„Bis jetzt hatten die unregelmäßigen Erhebungen des Bodens das Meer nur hie und da durchblicken lassen; als es endlich offen vor uns lag, waren wir vielleicht noch zweihundert Ellen entfernt. Als wir auf den freien Strand hinauseilten, sahen wir zu unserer großen Besorgnis eine Unzahl Eingeborener sowohl vom Dorfe wie von allen sichtbaren Punkten der Insel her mit allen Zeichen äußerster Wut und dem Geheul wilder Tiere auf uns losstürmen." Glücklicherweise erblicken „wir ... hinter einem weit ins Wasser vorspringenden Felsblock die Vorderteile zweier Kanus ... Wir rasten dorthin und fanden die Fahrzeuge ohne Besatzung und mit keiner andern Ladung als drei große Galapagosschildkröten und dem gewöhnlichen Vorrat an Riemen, der für sechzig Ruderer berechnet war. Wir bemächtigten uns augenblicklich des einen Kanus, drängten unseren Gefangenen an Bord und stießen mit aller Kraft vom Lande ab."

Die beiden Männer bemerken nun, daß sie den Unsinn begangen haben, den Wilden das andere Kanu zurückzulassen; sie laufen zurück, Peters zertrümmert einen Teil des Bugs und der Flanke, tötet noch zwei oder drei schwarze Männer ... „jetzt lag unser Weg frei, und wir ruderten in die See hinaus." So verlassen sie die schwarze Insel der schwarzen Männer, die, wie Poe zum Abschied sagt, „die schlimmste, heuchlerischste, rachsüchtigste, blutdürstigste und überhaupt verruchteste Menschenrasse auf dem Rund der Erde" sind. Man hört förmlich die Epitheta heraus, die Poe für Allan verwendete, den er ja bereits einmal, damals nämlich, als Pym mit dem Grampus aufs Meer hinausfuhr, in der Gestalt des Großvaters an Land zurückgelassen hatte.

Die Wilden steigen auf ihre Flöße, verzichten aber bald auf die Verfolgung des schnellen Kanus, und vor den stau-

nenden Forschern Peters und Pym, die nun aufs offene Meer hinauskommen, öffnen sich endlich die phantastischen Horizonte des Südpols . . .

*

„Jetzt waren wir also mitten auf dem weiten und öden Meere der Antarktis, in einer Breite von mehr als vierundachtzig Grad, an Bord eines gebrechlichen Kanus, nur mit drei Schildkröten als einzigem Vorrat!"

Der lange Polarwinter ist nicht mehr fern. Inseln tauchen auf, es wäre aber gefährlich, auf ihnen zu landen; und die Fahrt nach dem Norden lenken, das hieße, widersinnigerweise, in die Kälte zurückfahren, denn

„von Norden herkommend, hatte die Jane allmählich die strengsten Eisregionen hinter sich gelassen . . . Es schien nur eine Hoffnung zu geben, wir beschlossen, mutig nach Süden zu steuern . . ."

Die beiden Männer versuchen nun, den Widerstand ihres aus Baumrinde hergestellten Kanus zu vergrößern; der Gefangene hilft ihnen dabei.

„Zwei Ruderstangen mußten als Mast dienen, an jeder Flanke stand einer . . . Wir befestigten zwischen ihnen ein Segel, das aus unseren Hemden gefertigt war; das kostete uns einige Mühe, da unser Wilder außerstande blieb, uns dabei zu helfen . . . Der Anblick der Leinwand war von eigentümlicher Wirkung auf ihn. Es war nicht möglich, ihn zu überreden, daß er sie berühre oder gar sich in ihre Nähe begebe. Wollten wir ihn mit Gewalt dazu zwingen, so schauerte er zusammen und kreischte in tiefster Angst: ‚*Tekeli-li! Tekeli-li!*'"

Die Leinwand ist weiß, daher tabu für ihn.

Das Kanu fährt nun nach Süd-Südost. Ein leichter Wind weht, die See ist aber glatt, und es bleibt immer Tag.

„Nirgends erblickte man Eis; in der Tat wurde von mir keines mehr gesehen, seit wir die Breite der Bennets-Inseln verlassen hatten . . . So segelten wir etwa sieben oder acht Tage den gleichen

Kurs, ohne daß sich etwas von Bedeutung ereignet hätte. Wir müssen in dieser Woche ungeheuer weit nach Süden vorgedrungen sein, da der Wind unaufhörlich in unserer Richtung wehte und eine starke Strömung uns unablässig mit sich forttrug."

Nun tauchen die großen Polarphantasmagorien auf. Während Pym in seiner ersten W i e d e r g e b u r t s - Phantasie, bei der er aus dem Kielraum des Grampus hervorkam, nur für das Elend, den Hunger und Durst auf dem schrecklichen Floß g e b o r e n worden war — was wahrscheinlich eine reale Erinnerung ist an das Elend, welches das Kind neben seiner kranken, armen und sterbenden Mutter hat erleiden müssen —, wird Pym bei dieser zweiten W i e d e r g e b u r t aus den Eingeweiden der schwarzen Mutterinsel für die großartigste, infantile, orale Wunschphantasie g e b o r e n. Wir alle sind in unserer Kindheit von jenen Geschichten fasziniert gewesen, wo die Kinder zu Häusern aus Zuckerwerk, aus Lebkuchen kommen, in denen alle Möbel, alle Gegenstände aus Zucker und Schokolade sind; Edgar Poes Vision übertrifft diese Phantasien. Die schwarze Insel war „kloakisch"; wir werden nun sehen, wie der weiße Pol ist.

„1. M ä r z. Vielerlei merkwürdige Erscheinungen zeigten uns nunmehr an, daß wir in ein Reich neuer und wunderbarer Dinge einzudringen begannen. Eine berghohe Wand lichtgrauen Dunstes war beständig am Horizonte zu sehen" — eine solche Wand lichtgrauen Dunstes war auch schon von Pym und Peters von ihrer Schlucht aus gesehen worden, als sie keine Nahrung mehr hatten —, „manchmal schoß sie gewaltige Streifen zum Zenith empor, dann bewegte sie sich mit Märchenschnelle von Ost nach West und wiederum von West nach Ost, um endlich wieder einen langen und gleichförmigen Kamm aufzubauen; kurz, sie spielte in allen wechselnden Gestalten des Nordlichts ... Die See wurde mit jedem Augenblick wärmer, und die starke Veränderung ihrer Farbe konnte uns nicht entgehen."

Am 2. März verrät ihnen der Gefangene einige Einzelheiten über seine Insel. Wir erfahren erst jetzt, daß diese Insel

Tsalal heißt, zu einer Inselgruppe gehört, die aus sieben oder acht Inseln besteht, und von einem einzigen König mit Namen Tsalemon oder Psalemoun beherrscht wird, der in dem kleinsten der Eiländer wohnt, und daß man bloß bei der Residenz des Königs das riesige schwarze Tier antreffen kann, mit dessen Fellen die Krieger bekleidet werden. Der Gefangene teilt ihnen auch noch mit, daß man ihn Nu-Nu ruft. Wir haben bereits gesagt, daß wir alle diese Namen mit infantiler Konsonanz nicht analysieren wollen, da uns die Assoziationen Poes zu diesen Wörtern fehlen.

„3. März. Die Hitze des Wassers wurde jetzt ganz erstaunlich, seine Färbung ging rasch vom Durchsichtigen zu einer milchigen Weiße und Dichtigkeit über."

So verwandelt sich das Meerwasser kraft der unbewußten Symbolik, die es ausdrückt, in Muttermilch, der ganze Ozean wird zu Milch.

„In unserer nächsten Nachbarschaft war es zumeist glatt...; aber zu unserer Überraschung zeigte sich die Oberfläche des Meeres in verschiedenem Abstande von uns zur Rechten und Linken häufig wie von einem plötzlichen Krampfe weithin erregt. Und jedesmal ging dieser Bewegung ein heftiges Geflacker in den Dunstregionen des Südens voraus."

Das sind die mystischen Zusammenhänge zwischen Pol und Meer.

„4. März. Heute wollte ich unser Segel vergrößern, da die Brise aus Norden in merkbarer Weise abnahm, und ich holte zu diesem Zwecke ein weißes Tuch aus meiner Rocktasche. Nu-Nu saß neben mir, und als die Leinwand ihm zufällig ins Gesicht flatterte, verfiel er alsbald in furchtbare Krämpfe. Danach trat Schläfrigkeit und Stumpfsinn ein, und er murmelte unaufhörlich *‚Tekeli-li! Tekeli-li!'"*

Nu-Nu bekommt hier, wie es scheint, einen hysterischen Anfall, der durch die Angst vor dem Weiß verursacht wird. Der Analytiker muß bei diesen krampfartigen hysterischen

Anfällen daran denken, daß sie Ersetzungen der Angst vor der Liebeswollust sind, daß das Weiß im Unbewußten Nu-Nus die Erinnerung an die Masturbation des Säuglings wachruft, die oft schon frühzeitig beim Saugen an der Mutterbrust einsetzt und deren noch diffuse Gefühle an das Kitzeln (*Tekeli-li*) erinnern. Von diesen Ursachen geht auch die Angst der Einwohner von Tsalal vor allem Weißen, Milchfarbenen aus; diese Leute scheinen die gleiche frühzeitige Verdrängung des Inzestwunsches und der Sexualität erlitten zu haben wie ihr Schöpfer, da sie im Unbewußten die gleiche angstbetonte Libidofixierung an die Mutter wie er bewahrten.

Der „Held" Peters und sein Nachahmer Pym haben inzwischen — höchste Wunschphantasie! — diese Schrecken überwunden!

„5. März. Der Wind hatte vollständig ausgesetzt, aber wir fühlten uns von einer mächtigen Strömung mit unwiderstehlicher Gewalt immer nach Süden getrieben. Und jetzt wäre es vernünftig und natürlich erschienen, wenn uns die Wendung der Dinge ernstlich beunruhigt hätte — aber wir empfanden keinerlei Besorgnis. Peters' Gesicht zeigte nicht die geringste Spur davon; zuweilen allerdings lag ein Ausdruck darin, den ich nicht zu ergründen vermochte. Der Polarwinter schien zu nahen; aber er nahte ohne seine Schrecknisse. Ich war matt an Geist und Körper; mich umfing eine traumhafte Verschlafenheit. Das war alles."

Wir kennen diesen Zustand des Gesättigtseins, diese glückliche und gedankenleere Hingabe des Säuglings, der an der Mutterbrust liegt, an welcher er eben gesaugt hat; zu solcher Unschuld will Poe durch die Regression auf das erste orale Stadium der Erotik, auf das des Säuglings gelangen, wenn er die vom Geschlecht her drohende Gefahr flieht.

„6. März. Der graue Dunst war jetzt um viele Grade höher über den Horizont heraufgestiegen, und seine Färbung begann allmählich immer heller zu werden. Die Hitze des Wassers war so groß, daß wir es nur ungern berührten (*even unpleasant to*

the touch). In der Farbe gemahnte es immer mehr und mehr an Milch."

Diese Bemerkungen sprechen für sich. Hier schlägt die Erinnerung an die warme Milch durch, die an der Mutterbrust getrunken wurde. Wenn die schwarze Insel „kloakisch" war, so ist der weiße Pol in der Region der Brustwarze lokalisiert, „mammal".

„Heute ereignete sich dicht am Kanoe eine jener krampfartigen Bewegungen der Meerflut. Zugleich zeigte sich wie gewöhnlich ein wildes Aufflackern der Dünste auf ihrem oberen Saum, während sie sich unten zu teilen schienen",

eine Teilung, die an den Spalt beim Hause Usher erinnert;

„ein feiner, weißer Staub, der wie Asche aussah, aber gewiß etwas anderes war, schneite auf das Kanoe und einen großen Teil der Wasserfläche hernieder, sobald das Flackern des Dunstes erstorben und die Aufregungen des Meeres vergangen waren."

So manifestiert die große mütterliche Gottheit, die in dieser Gegend herrscht, ihre Macht, indem sie Milchregen auf ihre Söhne herabfließen läßt — das Manna Jehovas in der Wüste —, Milchregen, die wie Schneefälle aussehen. Das Weiß der Milch scheint sich übrigens in unserer Jugend häufig auf das noch auffallendere Weiß des Schnees zu übertragen, eine Übertragung, von der wohl der Zauber herkommt, den die Schneeflocken und Schneefälle so oft für Kinder haben. Und vom Schnee stammt, wie wir noch hören werden, auch die Eigenart des Milchregens beim australischen Pol, daß er beim Berühren des Wassers schmilzt.

„Nu-Nu warf sich jetzt im Boote platt aufs Angesicht, und kein Zureden konnte ihn zum Aufstehen bewegen."

„7. März. Heute fragten wir Nu-Nu, aus welchen Gründen seine Landsleute unseren Kameraden so übel mitgespielt hätten. Aber ihn hatten Angst und Schrecken schon so sehr überwältigt, daß er uns keine verständige Antwort mehr zu geben imstande war. Er lag beharrlich auf dem Bootskiel ausgestreckt, und ... bediente sich nur einer blödsinnigen Zeichensprache, indem er den

Zeigefinger an die Oberlippe legte und die Zähne darunter entblößte. Diese Zähne waren schwarz. Wir hatten vorher bei keinem einzigen Eingeborenen von Tsalal das Gebiß gesehen."

Die Gesten Nu-Nus sind jedoch keineswegs blödsinnige, sie sprechen deutlich aus, was er sagen will, nämlich, daß die schwarzen Männer die weißen wegen ihrer weißen Zähne massakriert haben, daß diese wegen des Tabus erschlagen wurden, der in Tsalal auf allem W e i ß liegt: die augenscheinlich von Milch befleckten Zähne lassen auf Beziehungen zur Mutter schließen. Daher bleibt Nu-Nu beim Milchregen, der vom Himmel fällt, entsetzt auf dem Bootskiel ausgestreckt liegen.

„8. M ä r z. Heute trieb eines jener weißen Tiere an uns vorüber, wie es damals so plötzlich in der Bucht von Tsalal den Wilden ein so großes Entsetzen eingejagt hatte. Ich wollte es auffischen; aber mit einem Male kam eine unbeschreibliche Gleichgültigkeit über mich, und ich ließ das Tier weiterschwimmen. Die See wurde immer wärmer und wärmer, es war nicht mehr möglich, die Hand hineinzutauchen. Peters sprach nur wenig; ich wußte nicht recht, was ich von seiner Lässigkeit denken sollte; Nu-Nu atmete eben noch."

So werden die beiden B r ü d e r immer mehr in die Schläfrigkeit gesättigter Säuglinge eingelullt, in eine Trägheit, die in dem Maße heftiger wird, in dem sie sich der Wärme der Milch, der Wärme des Mutterkörpers nähern. Die kloakische Insel war nach dem Urbild, das dem analen Stadium der Erotik entlehnt wird, das Königreich der Materie, des Festen; der Pol ist das Königreich des Flüssigen, da auf der ursprünglichen Stufe der oralen Erotik die flüssige Milch herrscht.

„9. M ä r z. Beständig fiel nun jener weiße Aschenregen auf uns nieder, und zwar in ungeheuren Mengen. Die gewaltige Dunstwand im Süden war unheimlich hoch überm Horizont emporgewachsen und begann jetzt eine deutlichere Gestalt anzunehmen. Ich kann sie nur mit einem an keiner Seite begrenzten Wasserfalle vergleichen, der sich schweigend von irgendeiner riesenhaften und weltentfernten

Zinne des Himmels in das Meer ergoß. Dieser gigantische Vorhang schien die ganze Weite des südlichen Horizonts einzunehmen. Kein Laut ging von ihm aus."

Zwölf Tage vergehen, und am 21. März schreibt Pym:

„Nun hing ein mürrisches Dunkel über uns; aber aus den milchigen Tiefen des Ozeans hob sich glimmender Schein und stieg leuchtend an den Flanken des Bootes herauf."

Wir erinnern uns an das Leuchten der Verwesung, das vom Teich der Usher ausging; dieses Phosphoreszieren scheint hier eine unbewußte Erinnerung an die Tatsache zu sein, daß die nährende Mutter bald gestorben war.

„Der weiße Aschenregen lagerte sich erdrückend auf uns und begann das Kanoe zu füllen, aber im Wasser zergingen seine Flocken. Der Gipfel des Kataraktes verschwand vollkommen im Dämmer der Höhe und Ferne. Doch näherten wir uns ihm offenbar mit grauenhafter Schnelligkeit. Zuweilen erblickte man in ihm weite, gähnende Risse, die sich augenblicklich wieder schlossen; und aus einer dieser Klüfte, in der sich ein Chaos flirrender und zerfließender Gestalten bewegte, strömte ein heftiger, aber geräuschloser Wind hervor, dessen mächtiger Atem den flammenden Ozean aufwühlte."

Wir erinnern uns bei dieser Stelle an die Luftströmungen, welche die Vorhänge im Sterbezimmer bewegen, und die Rückkehr der Mutter Ligeia in den Körper Rowenas ankündigen. Und die Risse, die den Vorhang aus Dunst teilen, werden bald durch ihre Funktion beweisen, daß sie ebenso wie der Spalt am Hause Usher wesentlich ein Weibsymbol sind.

„22. März. Die Finsternis war immer dichter geworden, und nur der Widerschein des Wassers auf dem weißen Riesenvorhang belebte flirrend die Meeresnacht."

Die Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib erscheint hier mit der Finsternis wieder, aber diesmal als eine „übervolle", milchüberströmte Phantasie.

„Viele ungeheure und gespenstisch bleiche Vögel flogen jetzt unablässig aus jenem Schleier hervor, und während sie sich den Blicken entzogen, schrillte noch ihr ewiges *Tekeli-li* in unseren Ohren. Da rührte sich Nu-Nu noch einmal auf dem Boden des Kanoes; aber als wir ihn anfaßten, sahen wir, daß er den Geist aufgegeben hatte."

Nu-Nu ist somit vom Tabu der Mutter in dem Augenblick getötet worden, in dem er ihr zu nahe gekommen war, und in dem die weißen mütterlichen Vögel ihn durch ihre Rufe an das allzu wollüstige Streicheln und liebevolle Kitzeln erinnert hatten. Nu-Nu scheint hier, so wie seinerzeit Parker oder Augustus, das Sühneopfer zu sein, durch das die anderen Brüder immun werden.

„Und jetzt rasten wir den Umarmungen des Wassersturzes entgegen, dorthin, wo sich eine Spalte auftat, uns zu empfangen."

In einer grandiosen Wunschphantasie öffnet die Mutter den beiden Söhnen ihre milchweißen Flanken. Dabei begleitet der Held Peters, der stärkere von den beiden, seinen Bruder Pym, ganz so, als ob er Pym zu dem Zweck, den er verfolgt, seine Macht zukommen lassen wollte:

„Aber in diesem Augenblick erhob sich mitten in unserem Wege eine verhüllte menschliche Gestalt, doch weit gewaltiger in allen Maßen als die Kinder der Erde. Und die Haut dieser Erscheinung[73]

73) „But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow."

Baudelaire hat in seiner Übersetzung *figure* mit *homme* (Mann) übertragen: „*Et la couleur de la peau de l'homme ...*" Alles weist jedoch darauf hin, daß im Gegensatz zu seiner Meinung diese Gestalt eine mütterliche ist. Daß gerade an dieser Stelle die Intuition des Dichters versagt, ist recht interessant. Vielleicht wollte der Dichter der *Lune offensée,* welchen die dem Tod geweihten Heldinnen Poes im übrigen überaus faszinierten, es nicht zulassen, daß die Mutter unter dem Zeichen der großen nährenden mütterlichen Gottheiten auftauchte, da er vermutlich, um dies zuzulassen, die Frau des Generals Aupick zu sehr haßte.

war von weißer Farbe, von der Farbe des leuchtendsten, blendendsten, ewigen Schnees ..."[73a]

Wie in der Ligeia geben uns auch hier die letzten Zeilen der Erzählung den Schlüssel zur Geschichte. Denn jetzt taucht die Gestalt auf, auf welche alle Abenteuer und Wanderungen Pyms zusteuerten: die große mütterliche Gottheit, deren Geschlecht zwar nicht angegeben ist, die aber in ihrem Schleier oder Leichentuch (*shroud*) wieder nur dieselbe weiße Gestalt sein kann, welche dem delirierenden Edgar Poe auf den Wällen des Gefängnisses von Moyammensing erschienen war, die Mutter also, die ihren Sohn zu sich ruft. Die schneeige Weiße, in der die neue Diana von Ephesus erstrahlt, diese neue Diana, bei welcher die vielen Brüste durch die Milchfarbe, den Überfluß an Milch ersetzt werden, — diese Weiße ist also doppelt und auf einander widersprechende Weise determiniert. Einerseits ist sie das Weiß des Südpols, welches wie die Milch und das Leben warm ist und dadurch an die gesegnete Zeit, in der das Kind an der Mutterbrust gestillt wurde, erinnert; andererseits wird dieses Weiß mit dem Schnee, der Kälte und dem Tod verglichen, es erinnert daher im Unbewußten an die bleiche Hautfarbe der toten Mutter. Nach den vom Begriff Zeit unabhängigen Mechanismen des Unbewußten wären also in der gleichen Gestalt jene beiden Attribute verdichtet vorhanden,

73a) Man vergleiche das Milchmeer Pyms mit dem Milchmeer, von dem uns in der Khmermythologie berichtet wird. Aus dem gebutterten Meer tauchten der Kelch mit *amrita* auf, einem Getränk, das Unsterblichkeit verleiht, und die Göttin der Schönheit, Laksmi, die ebenso eine mütterliche Gottheit ist wie jene verschleierte Erscheinung auf dem Weg Pyms.

Eine Darstellung der Szene, wie das Milchmeer gebuttert wird, befindet sich auf einem 50 Meter langen Fries von Angkor-Vat. (Siehe die *Mythologie Asiatique Illustrée*, Paris, Librairie de France 1928, S. 196.) Eine Replik dieser Darstellung: im Pariser Musée Guimet.

welche Poe nacheinander an der Mutter entdecken konnte: die Milch und der Tod.

Aber warum hat Poe den Südpol benützt, um die Mutter zu symbolisieren? Die Expedition Reynolds, von der damals alles sprach, war vermutlich nur die auslösende Ursache: die tiefere steckte anderswo. Und dieses „anderswo" ist in der Vergangenheit des Dichters zu finden, in jenen Tagen seiner frühesten Kindheit, in denen er bei den Tourneen der Schauspielerin mit der kranken und sterbenden Mutter der Ostküste Amerikas entlang vom Norden nach dem Süden fuhr.

Erinnern wir uns: aus Boston, wo er geboren wurde, begab sich die Mutter nach Richmond, wo sie starb; sie kam dabei nach New York, wo der Vater David Poe verschwand, von dort nach Virginia und Süd-Carolina, wo das Kind einige Zeit hindurch allein neben seiner Mutter lebte. Ganz ebenso reist nun Arthur Gordon Pym, nachdem er Nantucket (im Norden) verlassen und seine schwachen Väter Barnard und Guy auf dem Wege verloren hat, zum Südpol, wo ihn die in einen milchigen Schleier, in ein Leichentuch gehüllte Gestalt empfängt.

Die Geschichte vom Arthur Gordon Pym ist angeblich nicht abgeschlossen. In dem Nachwort, von dem wir bereits gesprochen haben, teilt uns Poe in einer Bemerkung mit, daß Peters, der Held, der Starke, noch lebt, Pym aber sei bei einer „Katastrophe", von der allerdings keine Einzelheiten angegeben werden, umgekommen. Das kann aber nicht während der Erforschung des Südpols geschehen sein, weil uns die Bemerkung, daß „die wenigen Kapitel, die seine Erzählung abschließen sollten, und die er, während das übrige bereits im Drucke war, noch einmal durchzusehen beabsichtigte, durch den Unfall, der ihm das Leben kostete, vernichtet worden sind", verrät, er müsse zurückgekehrt sein.

In Wirklichkeit ist die Geschichte vom Arthur Gordon Pym vollständig abgeschlossen. Was hätte Poe nach dem Er-

scheinen der Mutter noch hinzufügen können? Welche Geheimnisse, die auf die Mutter Bezug haben, hätten sich noch entschleiern lassen? Die Geschichte schließt berechtigterweise mit einem Fragezeichen, das sich auf diese unergründbaren Geheimnisse bezieht und mit der leuchtenden Erscheinung der Mutter in ihrer symbolischen Weiße.

Das Nachwort beschäftigt sich dann mit der Entzifferung der Hieroglyphen, die in die Schluchten der Tsalal-Insel eingezeichnet sind, und in denen die Richtung und die Weiße des Poles angegeben werden. Es schließt mit den rätselhaften Worten:

„Ich grub mein Wort in das Angesicht der Berge und schrieb meine Rache in das Herz des Felsens."

An wem will er sich rächen? An Gott? Wir meinen, am Vater; denn der Vater hat, prähistorisch gesehen, die Tabus auf der Insel Tsalal eingesetzt; sein Verbot schützt die Weiße der Mutter vor den schwarzen Söhnen, vor den schlechten Söhnen. Und dieses Verbot hat Poe sein ganzes Leben hindurch vor der Frau zurückschrecken lassen.

So schließt das Nachwort zur Geschichte „Pyms" damit, daß der Vater, wenn auch nur in sibyllinischen Worten, erwähnt wird, der Vater, von dem sowohl die Tabuverbote der Wilden ausgehen als auch die Moralverbote der zivilisierten Völker.

Ich habe versucht, auf diesen Seiten die in zwei Tonlagen aufklingende Melodie aus der Erzählung vom Arthur Gordon Pym hörbar zu machen. Die Abenteuer sprechen erstens einmal durch sich selbst, sie berichten vom Meer, von Schiffen, Schiffbruch, unbekannten Inseln: sie bieten sozusagen den manifesten Inhalt der Erzählung, indem sie das Kunstwerk dem Traum angleichen. Aber erst die andere Melodie, jene, die gleichsam als Unterstimme mitklingt, erzeugt die tiefergreifende Wirkung, sie gibt der Erzählung jenen

packenden Akzent, den man empfindet, ohne ihn „verstehen" zu können, sie ist daher dem latenten Trauminhalt vergleichbar, den allein die Analyse verständlich machen kann. Diese zweite Melodie laut werden zu lassen, haben wir hier versucht.

*

Nach dieser langen Studie über den Pym wollen wir uns bei den beiden andern Seegeschichten Poes nicht mehr aufhalten. Es genügt der Hinweis, daß die Helden vom Manuskript in der Flasche und Hinab in den Maelström ebenfalls in die furchtbaren, aber faszinierenden Seestrudel geraten, damit wir verstehen, daß auch diese beiden Seegeschichten, allerdings jede auf eine andere Art, eine Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib darstellen. Der Held des Manuskript stirbt in dem Sturm, den die Phantasie Poes am Südpol sieht, mit dem Schiff, das von lebenden Toten, unter die er geraten, besetzt ist. Der Held des Hinab zum Maelström geht siegreich aus der Gefahr hervor, deren Opfer sein Bruder wird — auch Poe hat Henry überlebt. Aber beide Helden haben, wie man sagen könnte, den Grund des mütterlichen Uterus berührt, in dem de facto der Fötus inmitten des Amnioswassers schwimmt, das, phylogenetisch genommen, zu den letzten Spuren der Seewasser zu gehören scheint, aus denen wir alle hervorgegangen sind.

EINE GESCHICHTE VON DER ERDE

DER GOLDKÄFER

Im Herbst 1827 verließ der damals achtzehnjährige Edgar Poe das Fort Independance, das bei der Einfahrt des Hafens von Boston gelegen war, um sich mit der Batterie „H" des ersten Artillerieregiments der Vereinigten Staaten von Amerika nach Süd-Carolina einzuschiffen. Nachdem er, wie Pym, die Nebel der nördlichen Ufer von Nantucket hinter sich gelassen und mit vollen Segeln nach dem Süden gekommen war, landete er einige Wochen später an den flachen Ufern der Insel Sullivan, gegenüber von Charleston. Ein ganzes Jahr hindurch blieb er nun hinter den Mauern des Fort Moultrie; der Dienst im Fort strengte nicht sehr an, der junge Soldat konnte daher auf dem Strand und in den Büschen der warmen, von Blütenduft durchzogenen Insel herumstreichen und träumen. Und während er zum Sternenhimmel aufblickte, schuf er die astralen Strophen des Al Aaraaf. Unter dem gleichen Himmel sollte sich fünfzehn Jahre später die Geschichte vom Goldkäfer[74] abspielen.

Als Poe 1842 in Philadelphia den Goldkäfer schrieb, verlor er gerade seine Stellung als Chefredakteur des *Graham's*. Der Hunger klopfte an seine Tür; die Gesundheit Virginias, die im Januar ihre erste Hämoptoë hatte, war gefährdeter denn je. Poe trank anfallsweise, aber gegen die Gefahr, die seiner Vernunft in wachsendem Maße drohte, begann er sich schon durch seine Haltung als „unfehlbarer Raisonneur" und als unfehl-

74) *The Gold-Bug.* (Von dem *Philadelphia Dollar Newspaper* preisgekrönt, 21. bis 28. Juni 1843; 1845.)

barer Entzifferer von Geheimschriften zu wehren, durch eine Haltung, in der er siegreich das Weltall herausfordern wollte. Und während es ihm nicht gelang, Geld zu verdienen und das Elend zu bekämpfen, das sein Haus bedrohte, träumte er eine Reichtumsphantasie, in der das Gold und die Edelsteine nur so herbeiströmten, er träumte vom „Goldkäfer".

Das scheinen die biographischen, aktuellen Elemente aus der Jugendzeit Poes und dem Leben des Erwachsenen zu sein, welche ihn zu dieser Geschichte inspirierten; von den älteren, den infantilen Elementen werden wir erst später sprechen.

*

Der Schauplatz des Goldkäfers ist Süd-Carolina und die Sullivans-Insel. William Legrand, der Abkömmling einer alten Hugenottenfamilie, war ehemals reich gewesen (wie Edgar bei den Allans). Aber eine Reihe von Unglücksfällen, über die wir jedoch nichts Näheres erfahren, hat ihn ins Elend gestürzt. „Um Demütigungen auszuweichen", hat er Neu-Orleans, die Stadt seiner Väter (ebenso wie Poe Richmond), verlassen, und sich auf der Sullivans-Insel häuslich eingerichtet, die er folgendermaßen beschreibt:[75]

„Diese Insel ist recht merkwürdig. Sie besteht fast ganz aus Seesand und ist etwa drei Meilen lang. Ihre Breite beträgt nirgends mehr als eine Viertelmeile. Vom Festlande ist sie durch einen schmalen Meeresarm getrennt, der sich durch eine Wildnis von Schilf und Schlamm mühsam seinen Weg sucht und ein Lieblingsaufenthalt des Marschhuhns ist. Die Vegetation ist, wie sich denken läßt, spärlich und zwerghaft. Größere Bäume gibt es nicht; doch findet sich am Westende, da, wo Fort Moultrie steht, die stachlige Zwergpalme. Auch einige Holzhäuser stehen hier, Sommerwohnungen von Charlestoner Bürgern, die dem Staub und dem Fieber zu entfliehen trachten. Der ganze Teil der Insel, mit Ausnahme des harten, weißen Strandes, ist dicht bewuchert von der wohlriechenden Myrte,

75) Siehe Bd. I, S. 71.

die bei englischen Gärtnern sehr gesucht ist. Der einzelne Strauch erreicht hier oft eine Höhe von fünfzehn bis zwanzig Fuß und bildet ein undurchdringliches Buschwerk, das die Luft in weitem Umkreis mit Wohlgerüchen tränkt. Mitten in diesem Myrtendickicht, nicht weit von der einsamen Ostküste der Insel, hatte Legrand sich eine kleine Hütte gezimmert, die er damals bewohnte, als ich ihn rein zufällig kennenlernte. Wir wurden bald zu Freunden ... Ich fand in ihm einen gebildeten Mann von hervorragenden Geistesgaben, nur war er sehr menschenscheu und abwechselnd krankhaften Anfällen von Begeisterung und von Schwermut unterworfen."

Wie Poe war also auch Legrand ein hochbegabter Mensch zyklothymischer Konstitution.

„Er hatte viele Bücher bei sich, von denen er aber selten Gebrauch machte. Sein Hauptvergnügen war Fischen und Jagen. Doch schlenderte er auch gerne am Strand entlang, um Muscheln zu suchen, oder durchforschte das Myrtendickicht nach seltenen Insekten."[76]

So ist vermutlich auch der junge Artillerist von der Festung Moultrie auf dem Strand herumgeschlendert, um jene Goldkäfer zu suchen, die in dem subtropischen Klima der Sullivans-Insel leben. Und ebenso wie der kleine Edgar früher, in Virginia und bei den Allans, oft von einem alten Sklaven, von „Dab" oder irgendeinem andern, begleitet war, wird auch Legrand in der Regel von einem alten Neger namens Jupiter begleitet, den Poe nicht im Dialekt von Carolina, sondern in dem von Virginia[77] sprechen läßt. Jupiter, der von der Familie seines Herrn vor ihrem Unglück freigelassen worden war, aber weder durch Drohungen noch Versprechungen dazu veranlaßt werden konnte, den jungen Massa Will zu verlassen, sieht es als sein Recht an, ihm überallhin zu folgen.

„Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Verwandten Legrands dem Neger diese Halsstarrigkeit eingegeben hatten, weil es ihnen gut schien, den exzentrisch veranlagten jungen Mann behütet und überwacht zu sehen."

76) *Israfel*, S. 214ff.: *Poe's Gold Bug Synthesis.*
77) *Israfel*, S. 214.

Und dieser Legrand, von dem seine Verwandten eine so ungünstige Meinung haben, wird uns später dadurch in Erstaunen versetzen, daß es ihm gerade durch die Klarheit seines Verstandes, durch seine Fähigkeit, analysieren zu können, gelingt, Reichtum zu erwerben. Ganz ebenso hielt sich auch Edgar Poe, der geniale Dichter, Erzähler, Chefredakteur von Magazinen und Entzifferer von Kryptogrammen trotz des unversöhnlichen Urteils John Allans über ihn, trotz der Beharrlichkeit, mit der die Armut ihn festhielt, für fähig, zu „reussieren", Erfolg zu haben und ein Vermögen zu erwerben — bloß durch die Kraft seines Geistes! Nur die Gelegenheit, dachte er wohl, hat bisher gefehlt, die Gelegenheit, die sich Legrand durch den Zufall, daß er einen Goldkäfer findet, bietet.

So ist auch Legrand wieder nur eine Verwandlung Poes, seiner Wünsche, seines Hochmuts. Aber er ist nicht, wie Usher, ein Poe-Liebhaber der Leichen; er ist vielmehr wie Dupin, der Polizist (von dem wir noch sprechen werden), und Pym, der Forscher, ein Poe, der vor Ungeduld brennt, weil er hinter Geheimnisse kommen will und den Schlüssel zu ihnen sucht und findet. Wir haben gesehen, welches Geheimnis Pym ergründet hat, wir werden sehen, welche Rätsel Dupin löst. In diesem Kapitel wird uns also das Problem beschäftigen, das Legrand vorgelegt wurde.

„Sullivans-Insel", setzt der Erzähler des Goldkäfers fort, „liegt auf einem Breitengrad, auf dem ein strenger Winter selten ist, und man nur ausnahmsweise einmal eines wärmenden Feuers bedarf. Mitte Oktober 18.. aber hatten wir einen sehr frostigen Tag."

An diesem Tag klopft der Freund an der Türe Legrands an. Niemand antwortet; er öffnet und tritt ein.

„Im Kamin brannte ein kräftiges Feuer ... Ich ... rückte mir einen Lehnstuhl an die knisternden Scheite und erwartete geduldig die Heimkehr meiner Wirte."

Diese „kamen bald nach Dunkelwerden". Jupiter schickt sich an, das Abendessen zu bereiten. „Legrand hatte einen seiner Begeisterungs*anfälle* ... Er hatte mit Jupiters Hilfe einen Käfer eingefangen, den er für etwas ganz Neues hielt." Da er das Tier auf dem Rückweg dem Leutnant G. von der Festung geliehen hat, kann er es erst am nächsten Tag von seinem Freund bewundern lassen. Er beschreibt uns seinen Fund:

„Er ist von leuchtender Goldfarbe — etwa so groß wie eine Walnuß —, mit zwei jettschwarzen Punkten an einem Ende des Rückens und einem einzigen größeren am andern Ende. Die Fühlhörner (*antennae*) sind —" — „Kein bißchen Zinn (*tin*) an ihm, Massa Will, sag's ihnen nochmal", fiel hier Jupiter ein, der infolge der Ähnlichkeit von *tin* und *antennae* falsch versteht, „Tier ist ein Goldkäfer, schwer Gold, jedes bißchen ganz Gold, außen und innen, Flügel und alles — nie im Leben ich habe so schweren Käfer in Hand gehalten."

Da Legrand seinem Freund den Fund erst am nächsten Tage zeigen kann, will er ihn aufzeichnen. Er findet aber kein Papier in seinem Schreibtisch und muß daher aus der Tasche seiner Weste ein Blatt herausnehmen, das wie eine schmutzige Seite aus einem Schulheft aussieht. Auf dieses Blatt zeichnet er den Goldkäfer. Sein Freund hat inzwischen den Platz beim Feuer beibehalten; Legrand beendigt die Zeichnung und gibt sie ihm. In diesem Augenblick kommt der Neufundländer Legrands in das Zimmer, er stürzt sich auf den Freund des Hauses, der den Sturm von Liebkosungen abwarten muß, um sich dann die Zeichnung ansehen zu können.

Aber auf dem Papier ist nichts als ein Totenkopf zu sehen. Darauf entsteht ein lebhafter Wortwechsel mit Legrand, der sich beleidigt fühlt, weil er ein guter Zeichner sein will und die Fühlhörner gezeichnet hat — der Freund kann sie aber nicht sehen! Verärgert nimmt schließlich Legrand das Papier wieder an sich, er „hatte offenbar die Absicht, es zu zerknittern

und ins Feuer zu werfen, als ein zufälliger Blick auf die Zeichnung ihn plötzlich davon abhielt... Er nahm jetzt ein Notizbuch aus seiner Rocktasche, legte das Papier sorgsam hinein und verschloß beides in einem Schreibpult." Der vorhin noch lebendige Mensch ist plötzlich in Träumerei versunken, und sein Freund nimmt aus Taktgefühl Abschied von ihm.

Einen Monat nach diesem Abenteuer bekommt der Freund, der in Charleston wohnt, den Besuch Jupiters. Der alte Neger ist ganz niedergeschlagen, er ist über die Gesundheit seines Herrn beunruhigt, obwohl dieser behauptet, ihm fehle nichts; dabei gehe Legrand nachdenklich gesenkten Hauptes im Zimmer auf und ab, mit gebeugtem Rücken, den Blick auf den Kamin gerichtet, „und so weiß wie eine Gans", und immer wieder schreibe er Ziffern. Neulich sei er gar vor Anbruch des Tages fortgegangen und den ganzen Tag über nicht nach Hause gekommen. Jupiter habe ihn nach der Heimkehr mit einem Stock schlagen wollen, dann aber Mitleid mit ihm gehabt. Denn es sei sicher, daß der Massa Will irgendwo im Kopf von dem Goldkäfer gebissen worden sei. „Warum über Gold so viel träumen, wann ihm nicht gebissen von das Goldkäfer?" Selbst im Schlaf — Jupiter hat es gehört — spricht er von Gold. Nach dieser Mitteilung reicht Jupiter dem Freund ein Schreiben Legrands, in dem dieser ihn bittet, mit Jupiter zu ihm zu kommen.

„Sie müssen kommen!" schreibt er. „Ich möchte Sie noch heute Abend in wichtiger Angelegenheit sprechen. Ich versichere Ihnen, daß sie von größter Wichtigkeit ist."

Ohne zu zögern folgt der Freund Jupiter.

Wie sie zum Ufer kommen, bemerkt er mit Überraschung, daß eine neue Sichel und drei neue Spaten in dem Boot, in dem sie sich einschiffen, liegen. Gegen drei Uhr nachmittags tritt er bei Legrand ein, dessen Gesicht „geisterhaft bleich" ist und dessen Augen „in unnatürlichem Glanz" leuchten. Er fragt

ihn, ob er krank sei, und ob ihm der Leutnant seinen Goldkäfer zurückgegeben habe. „Oh ja!“ erwidert er, und fügt hinzu:

„Wissen Sie, daß Jupiter mit dem Käfer ganz recht hatte? ... in der Meinung, daß der Käfer wirklich ganz von Gold sei ... Dieser Käfer soll mein Glück machen! ... Er soll mich in mein Erbgut wieder einsetzen ... Da Fortuna für gut befunden hat, ihn mir zu schenken, brauche ich ihn nur richtig anzuwenden, um zu dem Gold zu kommen, zu dem er der Wegweiser ist.“

Der Freund glaubt, daß Legrand den Verstand verloren hat.

Hierauf bringt Legrand selbst den Goldkäfer, da Jupiter sich weigert, ihn zu holen. Der Freund untersucht ihn; und Legrand erklärt nun in bedeutungsvollem Ton:

„Ich schickte nach Ihnen, damit ich Ihren Rat und Beistand erhielte, bei Verfolgung des vom Schicksal und vom Käfer angedeuteten Glücksweges ...“

Dann rät der Freund Legrand, sich ins Bett zu legen. Aber dieser versichert, daß er sich trotz seiner Erregung sehr wohl fühle, und erklärt, der einzige Dienst, den sein Freund ihm erweisen könne, sei der, ihn auf einer Expedition zu begleiten; er sei im Begriffe, mit Jupiter nach den Hügeln auf dem Festland abzureisen.

„(Wir) brauchen bei dieser Fahrt die Hilfe irgendeines Menschen, in den wir Vertrauen setzen dürfen. Da sind Sie der einzige. Ob wir nun Erfolg haben oder nicht — die Aufregung, in der Sie mich sehen, wird geschwunden sein.“

Nachdem Legrand erklärt hat, daß die Expedition mit dem Goldkäfer im Zusammenhang stehe, sträubt sich der Freund, der ihn für wahnsinnig hält, auf das heftigste, an diesem Unternehmen teilzunehmen. Schließlich gibt er aber auf das Versprechen hin, daß sie am nächsten Tag bei Sonnenaufgang wieder zurück sein werden, doch nach.

„Mit schwerem Herzen begleitete ich meinen Freund. Wir brachen gegen vier Uhr auf — Legrand, Jupiter, der Hund und ich. Der

Neger schleppte Sichel und Spaten; ich selbst war mit ein paar Blendlaternen bepackt, während Legrand sich mit dem Skarabäus begnügte, der an einem Bindfaden baumelte, den er mit der Miene eines Zauberers im Gehen hin und her schwenkte."

Die kleine Truppe überquert die Bucht am Ende der Insel, klettert über das bergige Terrain des gegenüberliegenden Festlandufers, „durch eine wüste und einsame Gegend" (die eher an die Ragged Mountains von Virginia erinnert als an die flachen Gestade von Carolina).

„Die Sonne ging gerade unter, als wir in eine Gegend gelangten, die noch unendlich viel trauriger war als die bisher durchwanderte. Es war eine Art Hochebene, nahe dem Gipfel eines fast unersteigbaren Berges, der von unten bis oben dicht bewaldet war, und hie und da riesige Felsblöcke trug ... Tiefe, nach allen Richtungen sich hinziehende Schluchten gaben der Landschaft einen noch düstereren, ernsten Charakter".

Auf Befehl Legrands schafft Jupiter mit der Sichel die Brombeerstauden weg: sie gelangen nun zum Fuß eines ungeheuren Tulpenbaumes, auf den Jupiter hinaufklettern muß. Jupiter klettert von Ast zu Ast den Stamm hinauf und wird von Legrand außerdem gezwungen, den an einem Bindfaden befestigten Skarabäus mitzunehmen.

Unten steht Legrand und gibt dem Neger an, was er machen soll. Sobald Jupiter beim „siebenten Ast" angelangt ist, befiehlt ihm sein Herr, soweit als möglich den Ast hinauszukriechen. Obwohl dies „fast ganz ein totes Ast" ist, gibt sich Jupiter zu dem Versuch her, und wie er beinahe am Ende angelangt ist, entdeckt er einen auf den Ast angenagelten Totenschädel. „Einer haben sein Kopf gelassen auf Baum", scherzt er, „und die Krähen haben abmachen jedes bißchen Fleisch." Und dann: „Das Gesicht ist nach außen gewendet, Massa, so daß die Raben die Augen ohne Mühe haben heraushacken können."

Legrands Erregung hat ihren Gipfel erreicht, er befiehlt dem Neger, den Goldkäfer am Ende des Bindfadens durch das linke Auge des Schädels hinabfallen zu lassen. Der Goldkäfer kommt nun zum Vorschein und

„glitzerte in den letzten Strahlen der untergehenden Sonne. Legrand nahm sogleich die Sichel zur Hand und mähte genau unter dem Insekt einen Kreis von drei bis vier Ellen Durchmesser sauber ab. Dann befahl er Jupiter, den Strick fallen zu lassen und herunterzukommen. Genau an der Stelle, wo der Käfer hingefallen war, trieb er einen Pflock in die Erde."

Er zieht ein Bandmaß aus der Tasche, befestigt das eine Ende an der Stelle des Baumes, die dem Pflock am nächsten, rollt es bis zum Pflock und darüber hinaus noch fünfzig Fuß weit auf.

„An dem so erhaltenen Punkt wurde ein zweiter Pflock eingetrieben und von diesem Mittelpunkt aus ein Kreis von etwa vier Fuß Durchmesser beschrieben. Indem Legrand nun einen Spaten ergriff und mir wie Jupiter einen reichte, ersuchte er uns, so schnell als möglich zu graben."
„Ununterbrochen arbeiteten wir zwei Stunden lang ... Nach Verlauf der zwei Stunden hatten wir eine Tiefe von fünf Fuß erreicht, und noch immer konnte man nichts von einem Schatz entdecken."

Der Freund vermutet nun neuerdings, daß Legrand verrückt geworden sei, weil er hier einen Schatz suchte. „Der Goldsucher, mit dem ich tiefes Mitleid hatte, kletterte nun mit dem Ausdruck bitterster Enttäuschung aus der Grube heraus", läßt die Werkzeuge zusammenlegen; die kleine Schar macht sich auf den Heimweg.

„Wir hatten kaum zwölf Schritte heimwärts gemacht, als Legrand sich mit einem lauten Fluch auf Jupiter stürzte und ihn beim Kragen packte." Der Neger fällt in die Knie. „Du Schurke!" schrie Legrand, „du höllischer schwarzer Schuft! ... Welches ist dein l i n k e s Auge?"

Nun legt Jupiter die Hand auf das r e c h t e Auge und preßt „sie dort mit verzweifelter Hartnäckigkeit fest . . ., wie in wahnsinniger Angst, sein Herr könne es ihm ausreißen wollen“.

Der unwissende Neger hat sich tatsächlich geirrt: er hat den Goldkäfer durch das rechte Auge des Schädels hinabfallen lassen. Sie kehren um, und nachdem Legrand sich davon überzeugt hat, daß der Schädel die Vorderseite tatsächlich nach außen und nicht dem Zweig zugewendet hat, steckt er den Pflock „drei Zoll weiter nach Westen in den Boden“. Dann zieht er von neuem das Band heraus und markiert einen Punkt, „der einige Ellen von dem entfernt war, bei dem wir mit dem Graben begonnen hatten“.

Sie beginnen nun von neuem, die Erde aufzugraben. „Als wir etwa anderthalb Stunden gearbeitet hatten . . ., wurden wir von neuem durch ein wildes Geheul des Hundes gestört . . . Als Jupiter wiederum versuchte, ihm das Maul zuzubinden“ (schon bei der ersten Grabung hatte der Hund geheult und Jupiter ihm das Maul zugehalten)

„leistete er rasenden Widerstand, sprang in die Grube und warf mit seinen Klauen wütend die Erde auf. In wenigen Sekunden hatte er einen Haufen menschlicher Knochen bloßgelegt, die zwei vollständige Skelette bildeten; dazwischen lagen mehrere Metallknöpfe und Reste vermoderten Wollstoffs. Ein oder zwei Spatenstiche förderten die Klinge eines spanischen Messers zutage, und beim Weitergraben kamen drei bis vier verstreute Gold- und Silbermünzen ans Licht.“

Bald darauf stolpert der Freund und fällt nach vorne hin; „ich war mit der Schuhspitze in einem Eisenring hängen geblieben, der halb versteckt im weichen Boden lag.“ Sie graben nun eine längliche Holzkiste aus,

„deren tadelloser Zustand . . . den Schluß zuließ, daß sie einem künstlichen Versteinerungsprozeß unterworfen worden war. Diese Kiste war drei und einen halben Fuß lang, drei Fuß breit und zwei und einen halben Fuß tief. Sie war durch schmiedeeiserne,

genietete Bänder, die das Ganze wie mit Gitterwerk umfaßten, fest verwahrt. Auf jeder Seite der Kiste befanden sich ziemlich oben drei Eisenringe — im ganzen sechs —, an denen sie von sechs Personen bequem und sicher getragen werden konnte. Unsere äußersten gemeinsamen Anstrengungen erzielten nur eine geringe Verschiebung des Koffers aus seiner Lage. Wir sahen sogleich die Unmöglichkeit, ein so großes Gewicht herauszuheben. Glücklicherweise bestand der einzige Verschluß des Deckels in zwei Schiebebolzen. Diese zogen wir bebend in atemloser Erwartung auf. In einem Augenblick lag ein Schatz von unberechenbarem Werte schimmernd vor uns. Als die Strahlen der Laternen in die Grube fielen, flammte von einem Durcheinander von Gold und Juwelen ein gleißendes Funkeln auf, das uns fast blendete."

Der vor Staunen fassungslose Neger fällt in der Grube in die Knie, taucht die Arme ins Gold wie in ein Bad ein, und bittet den Goldkäfer, von dem dieser ganze Schatz kommt, in pathetischen Worten dafür um Verzeihung, daß er ihn beschuldigt habe, seinen Herrn zum Narren zu machen.

Die drei Männer machen den Koffer leichter, indem sie zwei Drittel seines Inhalts herausnehmen, „wonach es uns mit einiger Mühe gelang, die Kiste aus dem Loch zu heben". Die herausgenommenen Gegenstände werden der Obhut und Bewachung des Hundes anvertraut, und der Koffer mit großer Mühe nach Hause transportiert. Die drei Männer kehren dann mit Säcken zurück, um den Rest abzuholen. Sie schließen sich den folgenden Tag und die folgende Nacht in der Hütte ein, um den ungeheuern Schatz, die Goldstücke, Edelsteine, Uhren, Schmuckstücke aus massivem Gold zu inventarisieren.

„Als wir endlich unsere Prüfung beendet hatten . . . ließ sich Legrand . . . zu einer umständlichen Schilderung" und Erklärung aller Einzelheiten, die sich auf das wunderbare Rätsel beziehen, herbei.

Wir werden ihm jedoch dabei nicht folgen; wir bringen nur eine Zusammenfassung der verwickelten Schlußfolgerungen, die zur Entdeckung des Rätsels geführt haben. Zuerst teilt

Legrand seinem Freund, der vor Wißbegierde geradezu glüht, mit, daß das Papier, auf das er den Käfer an dem kalten Herbstabend aufgezeichnet hatte, in Wirklichkeit ein ganz dünnes Pergament gewesen war; auf der Rückseite dieses Pergaments befand sich tatsächlich ein Totenkopf, der sich jedoch ursprünglich nicht auf dem Blatt befunden hatte. Legrand war nun über diese Entdeckung ganz bestürzt gewesen und hatte, sobald er sich allein befunden, das mysteriöse Pergament aus dem Pult herausgenommen, in das er es hineingelegt, um es in Ruhe zu prüfen. Erst hatte er überlegt, wie das Pergament in seine Hand gekommen; und es war ihm eingefallen, daß es jenes Stück Papier gewesen, das in seiner Tasche zurückgeblieben, nachdem er dem Leutnant den Goldkäfer geliehen, und daß es das Papier gewesen, das er von der Erde aufgehoben und mit dem Jupiter den Goldkäfer gepackt, während das Tier um sich geschlagen und gebissen hatte. Sie hatten das Tier nicht auf der Insel, sondern auf dem Festland gefunden, ganz nahe bei der Stelle, wo sie später graben sollten. Legrand hatte dort auch die Überreste nach einem alten Schiffbruch entdeckt, die Überreste vom Rumpf eines großen Fahrzeuges. Nun ist der Totenkopf das Emblem der Piraten. Legrand hatte sich hierauf alle Einzelheiten des Abends, an dem sein Freund sein Gast gewesen, ins Gedächtnis zurückgerufen, und es war ihm eingefallen, daß der Freund in dem Augenblick, in dem sich der Neufundländer auf ihn geworfen, um ihm zu schmeicheln, die Hand mit dem Pergament zum Feuer hatte herunterhängen lassen, und daß daher die Hitze auf das Papier einwirken konnte. Das Feuer war aber damals von unvollkommener und ungleicher Wirkung gewesen, daher hatte Legrand das Pergament, dessen Wichtigkeit ihm von Anfang an klar gewesen war, neuerdings der Wirkung eines starken Feuers ausgesetzt. Auf dem Dokument, in dessen oberer Hälfte sich der Schädel befunden, war unten nichts anderes

als das Bild eines Zickleins erschienen. „Sofort hielt ich das Tierbild", erklärt der unfehlbare Analytiker, „für eine Art scherzhaftes Familienwappen und hieroglyphisches Namenszeichen" eines gewissen Kapitäns Kidd.[78]

„Da aber sonst durchaus nichts auf dem Blatt erscheinen wollte, wurde ich in meiner Annahme doch sehr erschüttert ... Tatsache ist, daß ich eine unerklärliche Vorahnung irgendeines gewaltigen Glücksfalles hatte"; er wußte auch von den Andeutungen, „daß Kidd und seine Genossen irgendwo an der atlantischen Küste einen Goldschatz vergraben haben sollen."

Legrand, der an sein Vorgehen die stärksten Hoffnungen geknüpft hatte, erhitzte das Pergament in einer Schmorpfanne, nachdem er es diesmal vorher mit Wasser übergossen; zu seiner unaussprechlichen Freude waren zwischen Totenkopf und Ziege tatsächlich vier rote Zeilen mit chiffrierter Schrift erschienen.

„Mit Recht mag bezweifelt werden, ob menschlicher Scharfsinn ein Rätsel ersinnen könne, das menschlicher Scharfsinn nicht durch Ausdauer zu lösen vermöchte."

Legrand, der sich gerade so wie Poe durch die Umstände und eine gewisse Neigung seines Geistes für diese Art Rätsel interessiert hatte, „ich habe zehntausendmal dunklere Geheimschriften enträtselt", war die Entzifferung dieser Inschrift leicht gefallen, sie war für ihn nur ein Kinderspiel gewesen. Und wirklich war ihm die Auflösung des Kryptogrammes gelungen, nachdem er durch den Rebus der Unterschrift die Sprache der Chiffre, dann nach der Häufigkeit das Zeichen für den Buchstaben e (welcher der im Englischen am häufigsten vorkommende Laut ist), herausbekommen und folgenden Text erhalten hatte:

78) Englisch *Kid* = Zicklein. Der Schatz des Piratenkapitäns Kidd (eine legendäre Gestalt aus dem 17. Jahrhundert, die 1701 in London gehenkt wurde) ist von ihm angeblich auf Long-Island vergraben worden.

„Ein gut Glas in des Bischofs Haus in des Teufels Sitz einundvierzig Grad und dreizehn Minuten nordöstlich und gen Nord Hauptast siebenter Arm Ostseite schieße durch linkes Auge des Totenkopfs eine Meßschnur von dem Baum durch den Schuß fünfzig Fuß hinaus."

Dieser Text war zwar ein neues Rätsel gewesen; aber die Klugheit des unfehlbaren Raisonneurs war auch hier zu einem guten Ende gekommen. Des Bischofs Haus bestand „aus einer unregelmäßigen Anhäufung von Klippen und Felsen", des Teufels Sitz war eine Vertiefung im Felsen, von wo aus Legrand mit einem Teleskop — „ein gut Glas"[79] —, wenn er es nordöstlich und gen Nord in einem Winkel von 41 Grad 13 Minuten hielt, durch „eine kreisrunde Lücke im Laubwerk eines großen Baumes, der alle andern in der Ferne überragte", einen Menschenschädel entdecken konnte. Der übrige Teil des Textes hatte ihm dann das Verhalten eingegeben, durch das er den Schatz, der ihn reich gemacht, hatte finden können.

*

„Welche unbewußte Motivierung entdeckt wohl die Perversität der Analytiker in dieser Erzählung?" wird jetzt mehr als einer meiner Leser denken und hinzufügen: „Sie haben uns zu Beginn dieses Kapitels selbst eingestanden, daß der im Elend lebende Poe ganz natürlich dazu neigte, von Schätzen zu träumen, so wie der Künstler Poe geneigt war, über sie zu schreiben. Diese Geschichten und die Legenden über die Schätze des Kapitäns Kidd lagen außerdem damals in der Luft. Die Landschaft der Sullivans-Insel schließlich, in welcher sich der junge und arme achtzehnjährige Soldat, der eben damals aus dem Hause Allans durchgegangen war, aufgehalten hatte, als Atmosphäre für Piratengeschichten geradezu ge-

79) Englisch *glass* = Glas, Fernrohr.

schaffen, war daher besonders geeignet, dem Goldkäfer als Rahmen zu dienen. Wozu also nach andern Motiven suchen?"

Wir suchen weiter, weil die gesamten angeführten Gründe nicht ausreichen, die sehr tiefliegenden Quellen der Inspiration zum Goldkäfer freizulegen. Wir Psychoanalytiker erinnern uns daran, daß der junge Artillerist der Festung Moultrie die Ufer der Sullivans-Insel bereits einmal gesehen hatte, bevor er als Soldat an der Küste von Carolina gelandet war. Schon das kleine zweijährige Kind hatte (sechzehn Jahre vorher) diesen warmen Strand mit verwunderten Augen angeblickt, damals nämlich, als es mit der schönen, sterbenden Mutter, mit der auf Tournee befindlichen Schauspielerin aus dem Norden kam. Und auf dieser Fahrt war der kleine Edgar nicht mehr mit seiner geliebten Mutter allein: zu dem zärtlichen Paar, das er und seine Mutter ein halbes Jahr lang, vom Juli bis Dezember 1810 gewesen, war eine kleine Schwester dazugekommen. Der Vater David Poe war nämlich im Juli 1810 in New York aus dem Leben seiner Frau verschwunden, er hatte sie, wie wir wissen, mit dem kleinen Edgar allein gelassen (Henry befand sich seit seiner Geburt bei den Großeltern in Baltimore), und wahrscheinlich im Dezember des gleichen Jahres kam in Norfolk die kleine Rosalie zur Welt.[80]

Die Aufmerksamkeit des kleinen Forschers, der Edgar damals schon gewesen sein mußte, war daher bereits früh auf das Problem der Geburt gelenkt. Alle Kinder beschäftigen sich

80) Wir kennen das Geburtsdatum Rosaliens nur durch eine allerdings aus späterer Zeit stammende Notiz in der Bibel der Familie Mackenzie. Sicher ist, daß Rosalie erst Monate nach dem Verschwinden David Poes geboren wurde. Ihre Mutter befand sich damals auf einer Tournee durch die Südstaaten. Diese Tatsachen können zwar nur schätzungsweise angegeben werden, halten sich jedoch in so engen Grenzen, daß wir zu den Schlüssen unseres Textes gewiß berechtigt sind.

mit diesem großen Problem: woher kommen die Kinder? Jede Geburt in der Familie weckt und fördert die Neugierde des Kindes. Sie ist schon bei ganz kleinen Kindern wach, wenn auch die Erwachsenen es nicht glauben wollen; die Großen unterschätzen für gewöhnlich die Intelligenz der Kleinen, jene Intelligenz, welche die Kinder dazu fähig macht, schon vor dem zweiten Lebensjahr sprechen zu lernen. Der kleine Edgar schien außerdem ganz besonders frühreif gewesen zu sein, an Geschlecht und Verstand, die übrigens durch ein biologisches Band miteinander verbunden sind.

Er muß sich daher bereits seit seinem zweiten Lebensjahr mit den tiefen Geheimnissen des mütterlichen Körpers zu beschäftigen begonnen haben. Und daß die kleine Schwester im Körper seiner Mutter gewesen, stand für ihn ebensowenig in Frage, wie für alle die kleinen Kinder, die eine Schwester oder einen Bruder bekommen haben, so hartnäckig man sich auch bemühen mag, ihnen die Geschichte vom Storch beizubringen. Der ungewöhnliche Leibesumfang seiner Mutter war für ihn der beste Beweis für seine Meinung, dieser rätselhafte, vorübergehend und an bestimmter Stelle auftauchende Embonpoint, der bei der abgemagerten und schwindsüchtigen jungen Schauspielerin ganz besonders deutlich zu sehen gewesen sein mußte. Kinder tragen keine Scheuklappen, und der kleine Edgar trug sie ganz gewiß nicht.

Noch bevor ich wußte, wie nahe die Geburt Rosaliens und der Aufenthalt Elizabeths mit ihren Kindern in Carolina zeitlich beieinanderliegen, lenkte mich Freud gelegentlich des Goldkäfers auf folgenden Gedanken: „Ich wage es kaum“, sagte er ungefähr, „diesen Einfall vorzubringen, so kühn scheint er mir zu sein: Geschichten, in denen man einen Schatz sucht oder findet, müssen aber für das Unbewußte mit irgendeinem anderen Ereignis in der Geschichte der Menschheit in Verbindung stehen, mit einem Vorfall, der bis in jene Zeit

zurückreicht, in der Opfer, ja sogar Menschenopfer, gebracht wurden. Der Fund müßte also bedeuten: Kinder oder einen Fötus im Bauch des Opfers finden ..." Dieser Einfall schien auch mir zu gewagt zu sein und anfangs konnte ich tatsächlich keinen Zusammenhang zwischen diesem Gedanken und dem Schatz des Kapitäns Kidd entdecken. Später fiel mir jedoch auf, daß der Name des Kapitäns (Kidd = Zicklein = Kind) vielleicht eine Anspielung auf den versteckten Sinn der Geschichte enthalte. Besonders aber die Wahl des Ortes, an dem sich die Entdeckung des Schatzes abspielte, die Wahl der Ufer von Carolina, an denen das Kind Poe über die Geheimnisse der Geburt nachgedacht hatte, konnte nicht vom Zufall diktiert worden sein, schon deshalb nicht, weil dieser Zufall weder im Reich des Psychischen noch in dem des Physischen existiert. Wenn Legrand (so wie später Dupin) alle Probleme siegreich löst, so muß dies als eine späte Rache dafür angesehen werden, daß es dem kleinen zweijährigen Edgar trotz mancher richtigen Beobachtung nicht gelungen war, seine Probleme vollständig zu lösen. Der kindlichen Sexualforschung wird nämlich der Weg im wesentlichen zweifach durch Unwissenheit versperrt: das Kind kennt weder Sperma noch Vagina. Daher existiert für den Knaben, selbst wenn ihm die Entdeckung der Tatsache gelungen ist, der Fötus halte sich im mütterlichen Körper auf und wachse, der Uterus nicht, er bildet sich ein, der kleine Bruder oder seine kleine Schwester oder er selbst wohnen zuerst in den Eingeweiden der Mutter, in denselben Eingeweiden, welche die Fäkalien enthalten. Nach seiner Meinung müssen die Kinder aus der gleichen Analpforte hinaus wie diese, und aus dieser infantilen Analtheorie folgt im Unbewußten des Erwachsenen die Gleichstellung von Fäkalien und Fötus, — eine Gleichstellung, die übrigens durch die anatomische Nachbarschaft zum Teil gerechtfertigt ist.

Im Bereich des Analen gibt es jedoch noch ein anderes Äqui-

valent: das von Gold und Kot. Diese Symbolik ist ebenso alt wie die Entdeckung des Goldes; so qualifiziert zum Beispiel eine babylonische Inschrift das Gold als ein „Exkrement der Hölle“.[81] Und damit sind wir wieder bei unserem Schatz angelangt. Die Analytiker haben nun ergründet,[82] durch welche Stadien jeder einzelne von uns — wobei er wahrscheinlich eine phylogenetische Entwicklung reproduziert — seit seiner Kindheit hindurchgegangen sein muß, um von dem Interesse für seine Fäkalien, für Schmutz, Kot, für das Spielen mit dem Sande, das wir bei allen Kindern beobachten können, zu dem scheinbar ganz entgegengesetzten Interesse für harte, leuchtende, saubere Gegenstände, für Kieselsteine also, für Metalle, Münzen, und für den kostbarsten unter allen Gegenständen, für das Gold, zu gelangen. Es ist, wie Freud genial beobachtet hat, eine psychologische Tatsache, daß sich mit der Verdrängung der Freude des Kindes am Analen durch den wachsenden Druck einer Erziehung zur Reinlichkeit, im Unbewußten eines jeden Menschen auch regelmäßig der Übergang von Fäkalien in Gold vollzog.[83]

Wenn nun für das Menschenkind der eigene Körper das erste Universum darstellte, dann ist das zweite Weltall, das es erfaßt, derselbe Körper plus dem Riesenanhängsel des Mutterkörpers. Dieser Mutterkörper, der den Säugling wärmt und

81) Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte des alten Orients*, 2. Auflage, 1906, S. 216, und *Babylonisches im Neuen Testament*, 1906, S. 96: „*Mamon* (*Mammon*) ist babylonisch *man-man*, ein Beiname Nergals, des Gottes der Unterwelt. Das Gold ist nach orientalischem Mythus, der in die Sagen und Märchen der Völker übergegangen ist, Dreck der Hölle; siehe: Monotheistische Strömungen innerhalb der babylonischen Religion, S. 16, Anm. 1. (Nach Freud, *Charakter und Analerotik*, Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 266.)

82) Ferenczi, Zur Ontogonie des Geldinteresses. (*Bausteine zur Psychoanalyse*, Int. PsA. Verlag 1927, Bd. I.)

83) Freud, Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik. (Int. Ztschr. f. PsA., IV, 1916/1917; Gesammelte Schriften, Bd. V.)

nährt, ist für das Kind mit Recht von höchster, ja von ausschließlicher Wichtigkeit: erst nach und nach lernt es die anderen Gegenstände von ihm unterscheiden.

Tritt nun das ungefähr zwei Jahre alte Kind in das Stadium der Analerotik ein, geht das vorher vorherrschend an die Oralzone gebundene Interesse auf die Analzone über, dann erstreckt es sich nicht mehr wie bisher nur auf die Mutterbrust und Muttermilch, sondern auf alle Ausscheidungen des Mutterkörpers, besonders auf die Exkremente, die es in dieser Zeit so sehr beschäftigen. Die Exkremente sind das erste Geschenk, welches das Kind seiner Mutter machen kann, um das es von ihr gebeten wird, wenn sie das Kleine auf den Topf setzt; und diese Exkremente müßte das Kind auch von der Mutter bekommen können. Sie müssen in seinem Unbewußten, das in diesem Alter noch nicht deutlich gegen das Bewußte abgegrenzt ist, mit der gleichen Macht besetzt sein, mit der gleichen Kraft des nährenden Reichtums, wie sie der Muttermilch gegeben war. Eine unauslöschliche Spur dieser Auffassung, die von der erwachsenen Mentalität so weit entfernt zu sein scheint, ist in manchem Volksmärchen enthalten, in denen die Tiere (die alle Mutter-Symbole sind) nach der Gleichung Gold = Kot, statt Dünger Gold ausscheiden, wie der Esel in der Eselshaut. Die Henne mit den goldenen Eiern führt uns übrigens auf diesem Umweg zur Gleichung Kot = Kind = Gold zurück. Ich selbst konnte einen Psychopathen, einen in der Wirklichkeit armen Menschen, beobachten, der sich eine Lieblingsphantasie geschaffen hatte: Falschmünzer halten eine Frau widerrechtlich gefangen, damit sie aus ihren Exkrementen, die sie mahlen, Geld fabrizieren können. Dieser Kranke, der bei einer Frau in Analyse war, hat an dem Tag, an dem er ihr diese Phantasie berichtete, sein letztes Geld ausgegeben, um die Analytikerin, seine Mutter-Imago, durch seine Verzweiflung zu einem Geld-

geschenk zu bewegen. Und dieser in seinem Leben zu drei Vierteln Impotente bildete sich seltsamerweise ein, er werde seine Mannespotenz dann wiedererlangen, wenn eine Frau sich dazu hergeben würde, ihre Fäkalien auf ihm abzulagern. Es war bei ihm ganz evident, daß das Gold, das Geldgeschenk, für ihn ein Äquivalent war einerseits für das ursprüngliche, geträumte Fäkalgeschenk, andererseits für das ebenfalls ursprüngliche Geschenk der Mutterliebe, dessen erstes fühlbare Zeichen aus dem nährenden Realgeschenk Milch bestand. Dieser Kranke stellte in einer originalen, noch nicht ganz in Goldsymbolik verwandelten Form die Mentalität der Männer dar, die sich von Frauen aushalten lassen. So verschrieen diese Männer auch sein mögen — und mit Recht in einer Zeit, in welcher das Leben vom Mann Kampf und Triumph im ökonomischen Bezirk fordert —, sie sind darum nicht weniger Unglückliche, da ein Teil ihrer Psyche an das infantile Stadium gebunden blieb, in dem sie von ihrer Mutter erhalten wurden. Auch Poe war von solcher Tendenz nicht ganz frei: auch sein Leben war von den Näharbeiten, ja selbst von den Betteleien der Muddy nicht unabhängig, und er bekam — allerdings hauptsächlich für die kranke Virginia — Geldgeschenke von der Frau Osgood und der Frau Shew, denen er beiden den Hof machte; und am Ende seines Lebens war er zweimal nahe daran, Frauen zu heiraten, deren Vermögen gewiß auch mit zu den Verlockungen gehörte.

Der eigene Körper, haben wir gesagt, war die erste Welt des Kindes, und der mit dem seinen verbundene der Mutter die zweite: nach und nach aber wird dem heranwachsenden Kind auch die übrige reale Welt bewußt, jene Welt, die von diesen beiden Körpern unabhängig ist. Eines Tages setzt sich die Vorstellung von der Erde, die uns trägt und nährt, im Gehirn des Menschen fest. Aber das Kind in unserer eigenen Tiefe stirbt niemals ab, und die Erinnerung an jene Zeit, in der

die Mutter das Universum war, bewirkt, daß nun im Unbewußten das Universum die Mutter wird. Die Erde, die uns genau so trägt und nährt, wie seinerzeit die Mutter uns getragen und genährt hat, wird auf diese Weise für jeden von uns zum konkreten Symbol eines erweiterten Mutterbegriffes.

So nimmt für Edgar Poe in der Geschichte vom Goldkäfer die Erde den Platz der Mutter seiner Kindheit ein, jener Mutter, mit welcher der Zweijährige gerade damals, als die Analerotik in ihm erwachte, an dem gleichen Gestade umhergeirrt war, an dem Legrand den von Kidd vergrabenen Schatz findet. Wenn wir den Pym als das Heldengedicht ansahen, in dem nach der Milch auf dem Mutterkörper (der nach dem Zustand der Materie, welche den Säugling im Oralstadium beherrscht, durch flüssige Ozeane symbolisiert wird) geforscht wurde, dann ist die Geschichte von Legrand der Bericht über die Suche nach den Mutterfäkalien in ihrem Körper, den hier (nach dem Zustand der Materie, die nach der Meinung des Kindes das Analstadium beherrscht) die feste Erde symbolisiert. Ein Vorspiel zu dieser zweiten Forscherreise ist schon im Pym enthalten, in jenen Wanderungen Pyms und Peters durch die mit Metall ausgelegten schwarzen Schluchten, die wir bereits damals als Symbol für die Eingeweide identifiziert haben.

Und auch das ist kein Zufall, daß Edgar Poe gerade einen Goldkäfer gewählt hat, ein die Exkremente par excellence liebendes Tier, um die Entdeckung des Kidd-Schatzes möglich zu machen. Wieder einmal kann man die Gesetzmäßigkeit feststellen, nach der sich alle Prozesse der menschlichen Psyche abspielen, wenn man sich daran erinnert, daß das Exkrementkügelchen, welches der heilige Skarabäus der Ägypter rollte, in ihren Augen die Sonne, die Goldkugel symbolisieren konnte.

Man wird uns hier vielleicht eines Widerspruchs beschuldigen: wir haben zuerst gesagt, daß die in Edgar bei der

Geburt der kleinen Schwester Rosalie geweckte Neugierde für die Geheimnisse dieser Geburt die infantile Wurzel des Goldkäfers war. Jetzt aber behaupten wir, daß diese Geschichte die Erforschung der durch das Gold Kidds repräsentierten Exkremente der Mutter darstelle.

Wir wollen vorerst noch von dem vierten unbewußten Äquivalent für Gold absehen, von dem Penis,[84] den das männliche Kind, bevor es den Unterschied der Geschlechter erfaßt hat, allen Lebewesen, besonders aber der Mutter zuteilt, — um uns hier nur mit den drei ersten Entsprechungen, mit den Fäkalien, dem Gold und dem Fötus zu beschäftigen. Die Geburt Rosaliens war zweifellos der Antrieb zu der auf das Anale gerichteten Forschung des Mutterkörpers gewesen. Die späteren Daten aber, an denen jene Forschung wieder lebendig wurde, werfen das seltsamste Licht auf die Wendung, die sie nehmen sollte, und die sie im Goldkäfer auch tatsächlich genommen hat. Wir haben gesehen, daß der achtzehnjährige Edgar, als er das Haus des reichen Allan verließ und dadurch endgültig seine Adoption und das Erbe verlor, zu denselben Ufern Carolinas zurückkehrte, an denen er mit der kranken Mutter gelandet war, nachdem sie knapp vorher Rosalie geboren hatte. In dem Haus Allans war nun eine andere Mutter zurückgeblieben, Frances Allan; auch diese war schon sehr krank, aber zum Unterschied von Elizabeth Arnold hatte sie ihm weder einen Bruder noch eine Schwester gegeben und ihn dadurch vor einem Kind-Rivalen bewahrt. Frances Allan hatte nie geboren, und während die arme, fruchtbare Elizabeth ihrem Sohn Edgar als „Erbschaft“ nichts als eine kleine Schwester hinterließ, hätte er von Frances, wenn sie starb, was übrigens bald darauf eintrat, von der unfruchtbaren, aber reichen Frances — nach den Wünschen in Edgars Unbewußtem

84) Siehe Freud, zitiert S. 232, Fußnote 83.

und auch nach dem, was gewiß sie selbst wünschte — viel Geld bekommen müssen.

Hatte denn diese Frau ihn nicht schon einmal mit ihren Geschenken überhäuft, damals, als sie ihn von dem elenden Lager, auf dem die tote, arme Schauspielerin lag, in ihr reiches Haus holte? Das Unbewußte Edgars, des Sohns, der dann von John Allan enterbt worden war, mußte daher nach Phantasien streben, in denen er die reiche Mutter, die ihn früher einmal geliebt und mit Geschenken überhäuft hatte, beerbte.

Er mußte von einer solchen Erbschaft ganz besonders im Jahre 1842 geträumt haben, in dem er den Goldkäfer schrieb. Poe, der geglaubt hatte, er werde durch seinen Erfolg als Chefredakteur von *Graham's Magazine,* einen Erfolg, der alles übertraf, was er bisher erreichen konnte, endlich zu Vermögen kommen, verlor gerade damals seine Stellung; er mußte zusehen, wie der Weg von neuem bergab ging und dieses Mal alles durch die Krankheit seiner Frau ganz besonders ausweglos und düster wurde. Im Januar 1842 nämlich hatte Virginia jene erste Hämoptoë, den so tragisch verlaufenden Anfall, dem bald andere folgen sollten und den Gatten jedesmal in tiefste Verzweiflung versetzten. In dieser Zeit erlebte er jedoch durch die Anzeichen eines nahenden Todes und von der seltsamen Lust getrieben, im Unbewußten die geliebte Vergangenheit wecken zu können, auch jene Tage wieder, in denen sich der kleine zweijährige Edgar an die gleichfalls blutende Brust seiner wirklichen Mutter angelehnt hatte, und auch jene andere Zeit, wo der junge, aus Carolina nach Virginia heimgekehrte Soldat ins Haus der zweiten, reichen Mutter eintrat, aus dem sie bereits verschwunden war. Wir erinnern uns, daß Allan den in der Festung Monroe bei Norfolk befindlichen Artilleristen Edgar trotz der flehentlichen Bitten seiner in Agonie liegenden „Ma" zu spät von ihrem Zustand benachrichtigt hatte; die arme Frau war gestorben, ohne ihren Eddy wiedergesehen zu haben.

Und Allan ließ sie in aller Eile begraben, trotzdem sie ihn vor dem Sterben gebeten hatte, zu warten, bis Edgar sie, wenn auch nur als Tote, wiedergesehen hatte. Als Poe ankam, lag sie bereits in dem Grabe, vor dem er dann weinend stand und in Ohnmacht fiel. Wir wissen auch, wie das andere Versprechen, das sie ihrem Manne vor dem Tode entrissen, das Versprechen, er werde Edgar nie verlassen, gehalten wurde. Aber die „Erbschaft", welche Frances Allan ihrem Sohn hinterlassen, war weit großartiger, als wenn sie in klingender Münze bestanden hätte. Er erbte von ihr den Goldkäfer.

Die Kiste, die den Schatz enthält, hat daher nicht zufällig die längliche Form eines Sarges: ein Hinweis auf die geliebten toten Mütter aus Edgars Jugend. Aber diesmal sind die Leichen nicht etwa in der Kiste; sie liegen nur auf ihr, sozusagen um die Kiste zu bewachen. Die Knochen der beiden Skelette sind in der Erde verstreut, der Schädel ist auf dem Ast angenagelt. Man kann den Gedanken nicht von sich weisen, daß diese beiden Skelette, welche die der Gehilfen Kidds sein sollen, als er den Schatz eingrub — der Gehilfen, welche nach getaner Arbeit geopfert wurden, wie das so Sitte ist bei Leuten, welche einen Schatz vergraben —, daß diese Skelette im Unbewußten Poes etwas anderes darstellen: erstens das Elternpaar, das vom Tode hinweggerafft wurde, das wirkliche Elternpaar, dessen als sadistische Aggression verstandene Umarmungen das Kind in dem gemeinschaftlichen, dürftigen Wohnraum, in dem die armen Schauspieler auf ihrer Tournee schliefen, hatte sehen können, und zweitens das Adoptivelternpaar John Allan und Frances. Alle vier waren tot, als Poe den Goldkäfer schrieb, und das letzte Paar, das reiche Paar, hätte ihm seinen Schatz hinterlassen müssen.

Daß der Schatz, den die Mutter-Erde ihrem Kind überließ — die Mutter-Erde, die wie der Pelikan ihr Inneres öffnet, um ihn zu beglücken —, trotz aller Geschenke der Frances

dem John Allan gehörte, wird in dieser Erzählung durch die Verwendung der Kidd-Legende ausgedrückt. Der Schatz gehört nämlich einem Piraten, einem Manne, der ihn durch Gewalt, Raub an sich gebracht hat; für einen solchen Piraten muß Poe in seinem Unbewußten den gefühlskalten Kaufmann John Allan gehalten haben. Und außerdem gibt die Erde nicht von ihrem eigenen Schatz her, was beispielsweise durch die Entdeckung einer Gold- oder Diamantenmine hätte ausgedrückt werden können: die Mutter gibt dem Sohn einen Schatz, der dem Vater gehört. So hätte gewiß auch Frances gehandelt, wenn erst ihr Gatte und dann sie gestorben wäre, wenn sie also John Allan überlebt und sein Vermögen von ihm geerbt hätte; dann wäre sicherlich der ganze Reichtum in den Besitz ihres Eddy übergegangen. Aber da dies nicht geschehen und sie zuerst gestorben war, rächte sich Poe im Goldkäfer durch eine Phantasie für die Realität, indem er dem mütterlichen Boden Virginias — der nacheinander seine beiden Mütter verschlungen, und dessen Ragged Mountains in dieser Geschichte nach Carolina versetzt werden — befahl, ihm das Erbteil herauszugeben, das ihm seine letzte Mutter, die reiche, wenn sie dazu die Macht gehabt hätte, gewiß zurückgelassen haben würde.

Über den auf den Ast angenagelten Schädel und über die seltsame Art, in der der am unteren Ende eines Bindfadens angebrachte Goldkäfer auf den Schatz hinweisen sollte, nachdem er durch die Augenhöhle des Schädels hinabgelassen wurde, werden wir gelegentlich des ausgestochenen Auges und des Henkens in der Schwarzen Katze sprechen. Dort erst kann die phallische Bedeutung des Insekts aus Gold, welche als das vierte Äquivalent von uns vorhin erwähnt wurde, dem Leser klargemacht werden, sowie der Vorwurf gegen die Mutter, der in der Verwendung, welche der Skarabäus in der vom Raben ausgehackten Augenhöhle findet, enthalten ist.

Auch die Wurzeln dieser so vernünftig aussehenden objektiven Geschichte, von der Poe behauptete, er habe sie wie den Raben bewußt, „eigens“ für den Erfolg[85] geschrieben (den sie auch hatte), dieser Geschichte, in der jedes subjektive Element zu fehlen scheint, reichen in die affektbetonteste, persönlichste und mit dem Leben verbundene Seelenheimat hinab. Der Goldkäfer ist mit dem Hervorströmen seiner Schätze aus den Eingeweiden der Erde ganz so wie die Geschichte vom Pym ein Lied auf die nährende, beglückende Mutter; diesmal aber schenkte sie die großen Reichtümer aus ihren Eingeweiden und nicht mehr bloß die Milch ihrer Brüste.

*

Wir glauben nun den weiten Umfang, den die Mutter als Symbol in der Phantasie der Menschen ausdrücken kann, deutlich genug aufgezeigt zu haben. Das Meer, die Erde, mit allem was auf oder in ihnen ist, können die erhabenen, wenn auch manchmal schwer erkennbaren Züge der mütterlichen Gottheiten annehmen, der Cybele oder Astarte, die schon von unseren Vorfahren verehrt wurden. Aber nicht nur unser Planet, auch die andern im Weltraum, so weit unser Blick reicht, verstreuten Sterne sind geeignete Objekte, in denen sie sich darstellen kann. Hat nicht der neunzehnjährige Poe selbst in seinem Sterngedicht Al Aaraaf die Nesace und Ligeia besungen, und fliegt nicht sein Hans Pfaall in einer großen Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib zum Mond? Wir werden diese Geschichte nicht analysieren; ihr latenter, einfach zu erfassender Sinn liegt für den Analytiker offen zutage und würde trotz unserer Erklärungen manchem Nichtanalytiker dennoch verschlossen bleiben. Wir weisen zur Bestätigung unserer Meinung nur auf den Sturz Hans Pfaalls

85) Poe an Thomas, 4. Mai 1845 (V. E., Bd. 17, S. 205).

kopfabwärts aus seinem Ballon hin, ein Sturz, der an eine Geburt erinnert, und auf die Tatsache, daß die Katze, die er in seiner Gondel mitgenommen, gerade während der Reise drei Junge geworfen; und schließlich auf den Namen des Helden. Poe wußte vielleicht, was Pfahl im Deutschen bedeutet, und der phallische Sinn dieses Gegenstandes im Einklang mit der Rolle, die der nach ihm benannte Held in seinem Verhalten gegen die Mond-Mutter spielt, erklärt den seltsamen Fehler, den Poe zu verschiedenen Malen in seiner Korrespondenz begeht, indem er statt Hans Pfaall, H a n s P h a a l schreibt.[86]

Im übrigen sind alle Reisen zum Mond, wie sie seit jeher von den Menschen geträumt werden, ihrem tieferen Sinne nach Mutterleibsphantasien. Die meisten Berichte von Entdeckungen und Abenteuern, welche die Kinder so sehr lieben, von der S c h a t z i n s e l Stevensons angefangen bis zu den Romanen von Jules Verne und darüber hinaus, sind nach der unbewußten Wurzel infantile Forschungen nach der Beschaffenheit des Mutterleibs wie die Geschichten vom P y m oder vom G o l d- k ä f e r, Berichte nach prägenitalen, oralen oder analen Schemen, die allen diesen Erzählungen das täuschende Aussehen „unschuldiger" Geschichten verleihen.

---

86) Siehe V. E., Bd. 17, S. 11, 12 u. 18. In verschiedenen Fassungen der Geschichte unterdrückt Poe einfach eines der beiden l: Pfaal. Vielleicht ist der Name seines mondsüchtigen Helden aus der unbewußten Verdichtung von Phallus und Pfeil entstanden, als ein phallischer Pfeil, der gegen den Mond abgeschossen wird.

III

DAS GESTÄNDNIS EINES IMPOTENTEN

DER VERLORENE ATEM

Daß Poe im Bezirk der Potenz „unschuldig“ gewesen, wissen wir nicht nur durch das, was wir von seinem Leben erfahren haben; sein ganzes Werk kann als Beweis für diese Behauptung dienen, dieses Werk, von dem Baudelaire gemeint hat, „nicht eine einzige Stelle spiele auf etwas Unzüchtiges oder auf sinnlichen Genuß an“, auf vollkommene Liebe, ergänzen wir. Für den Analytiker gibt es keinen deutlicheren Beweis für die Impotenz Poes als die Geschichte: Der verlorene Atem.[87]

Diese Geschichte, die zur Reihe der Geschichten des Folio Clubs gehört, ist eine „groteske“ Erzählung, und Poe fügte dem Titel hinzu: „eine Geschichte à la Blackwood“, eine Bemerkung, die er später in „Eine Geschichte weder innerhalb noch außerhalb der Blackwoods“ verwandelte, Anspielungen auf eine berühmte englische Zeitschrift jener Tage, in der Sensationsgeschichten abgedruckt wurden. Der verlorene Atem erinnert ein wenig an die surrealistischen Filme von heute, in denen die aus dem Unbewußten auftauchenden Assoziationen in einem Durcheinander aufeinanderfolgen. Poe beginnt diese Geschichte mit der Erklärung:

„Das schlimmste Mißgeschick wird schließlich einmal dem unermüdeten Mute philosophischer Standhaftigkeit weichen müssen — gleich wie die zäheste Feste sich endlich doch der ausdauernden Belagerung eines hartnäckigen Gegners ergeben muß.“

Dann folgen einige Beispiele: Hinweise auf Samaria, Ninive, Troja und Asdod, das „seine Tore dem Psammetich erst ge-

---

87) *Loss of breath.* A Tale neither in nor out of „Blackwood“. (*Southern Literary Messenger*, September 1835; 1840; *Broadway Journal*, II, 26.)

öffnet, als er den fünften Teil eines Jahrhunderts davor gelegen hatte". Nach dieser Einleitung, die nur für den einen Zusammenhang mit dem Thema hat, der sich daran erinnert, daß die Einnahme von Städten häufig ein Symbol für die Eroberung von Frauen ist, kommt Poe ohne weiteren Übergang zur eigentlichen Erzählung.

„‚Elende! Zanksüchtige Megäre! Böse Sieben!' sagte ich am Morgen nach unserer Trauung zu meiner Frau. ‚Hexe! Dirne! Pfuhl des Lasters! Du menschgewordene Bosheit und Sündhaftigkeit! Du — du — —' Ich stand auf den Zehen, packte meine Frau am Halse und war bemüht, ihr noch herzlichere Bei- und Kosenamen ins Ohr zu schreien, von denen ich sicher erwarten durfte, daß sie sie, wenn ich sie ihr ins Gesicht schleudere (*ejaculate*), von ihrer Minderwertigkeit überzeugen würden — da stockte ich plötzlich und merkte zu meinem Schrecken, daß ich meinen Atem verloren hatte."

So stellt sich Edgar Poe den Morgen nach einer Hochzeitsnacht vor. Der nächtliche Angriff mit dem Phallus wird de facto durch einen am Morgen stattfindenden, sadistischen, mit Wortbeleidigungen gespickten Angriff ersetzt, und in dem Augenblick, in dem der Held sich der Frau nähern und die gröbste Attacke unternehmen will, kann er nicht mehr weiter, kann er nicht mehr mit seinem „Atem" sie durchdringen, kann er nicht mehr ejakulieren (*ejaculate*); das Wort steht da, wenn auch scheinbar mit einem anderen Sinn.

„Man gebraucht die Redewendungen ‚ich bin außer Atem', ‚mir bleibt der Atem weg' usw. oft genug in der Umgangssprache; aber es war mir bisher nie in den Sinn gekommen, daß mir etwas so Schreckliches *bona fide* und tatsächlich zustoßen könnte. Wenn du, geschätzter Leser, über eine fruchtbare Phantasie verfügst, so versuche dir auszumalen, welcher Bestürzung und Verzweiflung ich anheimfiel, als mir die furchtbare Gewißheit wurde, daß ich in der Tat meinen Atem verloren hatte."

Aber der Held verliert nicht die Herrschaft über sich.

„Es war mir zunächst unmöglich, festzustellen, inwieweit das Unheil, das mich betroffen hatte, schädlich auf meinen Organismus

wirkte; unter allen Umständen jedoch wollte ich, das stand fest, die Sache vor meiner Frau verheimlichen. Es gelang mir unverzüglich, meines Zornes und meiner Erregung Herr zu werden; mit gänzlich verändertem Gesicht tätschelte ich meiner Frau die eine Wange, drückte ihr einen Kuß auf die andere, sprach kein Wort (bei den Furien! ich konnte nicht), schien ihr Erstaunen über mein so plötzlich verändertes seltsames Betragen überhaupt nicht zu merken — und tänzelte im Menuettschritt zum Zimmer hinaus."

Der Held zitiert dann Rousseau und kann sich wieder einmal brüsten: „*Et le chemin des passions me conduit à la philosophie véritable.*"

Nun mußte die Impotenz, an der Poe litt, in seinen Augen zu einer „wahren Philosophie" werden. Trotz der tiefen Betroffenheit und Verzweiflung, für immer den Atem verloren zu haben, blieb ihm nichts übrig, als zum bösen Spiel gute Miene zu machen. Er tröstete sich auf die Weise, daß er sein Elend in Vornehmheit verwandelte, wie das übrigens viele andere Impotente machen. Er allein wußte, wie man liebt! Kein Mensch vor ihm hat je so heiße und zu gleicher Zeit so ätherische Leidenschaften empfunden wie er! Niemand nach ihm wird solche Leidenschaften je wieder empfinden können! Auf diese Weise nimmt er für sich das Recht in Anspruch, die anderen, im Morast der Fleischeslust verkommenen Menschen — zum Beispiel Allan mit seinem Harem — zu verachten. Und er macht aus seiner Impotenz eine „humoristische" Geschichte, da die Ironie ein Mittel ist, durch das man über das Unglück hinwegkommen kann. Der Humor Poes hat allerdings stets etwas Unheilverkündendes an sich: das Unheil schimmert durch.

Aber warum ist das Faktum, daß der Held dieser Geschichte zu laut in das Ohr seiner ihm eben angetrauten Gattin hatte hineinschreien wollen, für Poe ein Anlaß, ihm den Atem zu nehmen? Der Mann schrie in dem Augenblick, in dem er daran hätte denken sollen, etwas anderes zu tun: diese Tat-

sache ist wahrscheinlich nicht ohne Zusammenhang mit jener andern, daß Poe, als er diese Erzählung schrieb, die kleine Cousine gefunden, die kurz nachher seine Frau werden sollte. Wir haben es hier mit einem Versuch zu tun, sich gegen neue Versuchungen des Fleisches zu wehren. Dazu kommt aber noch etwas anderes, nämlich die unbewußte, vom Nebel der Vergangenheit bedeckte Erinnerung an die Art, wie Poe impotent wurde. Er war ganz klein, noch nicht einmal drei Jahre alt, und noch ganz im anal-sadistischen Stadium seiner infantilen Libido befangen, als er seine geliebte Mutter nach diesem Schema geliebt hatte; er war an diese Erinnerungen stets fixiert geblieben und dadurch künftighin impotent.

„Seht mich an", setzt unser Held fort, „sicher verschanzt saß ich in meinem eigenen Gemach, ein schreckerregendes Beispiel der düstern Folgen des Jähzorns — lebend, mit den Kennzeichen der Toten — tot, mit den Neigungen der Lebenden — ein Ausnahmsgeschöpf auf der Erde — sehr ruhig, und der Fähigkeit zu atmen beraubt."

Der Zustand des Impotenten kann nicht besser gezeichnet werden.

„Jawohl, ich war atemlos. Mit bitterem Ernst behaupte ich, daß mir der Atem ganz und gar ausgegangen war. Und wenn es mich den Kopf gekostet hätte — ich wäre nicht imstande gewesen, auch nur eine Flaumfeder mit dem Anhauchen meines Mundes zu bewegen, oder die glatte Fläche eines Spiegels zu trüben."

Unser Held entdeckt jedoch, daß seine erste Befürchtung grundlos gewesen ist, daß er die Fähigkeit des Sprechens nicht ganz verloren hat. Er kann reden, wenn er seine „Stimme zu einem eigentümlich tiefen Kehlton zu dämpfen suchte", da „diese tiefen, gedämpften Töne nichts mit dem Atmungsvorgang zu schaffen hatten, vielmehr nur auf einer krampfartigen Tätigkeit der Halsmuskeln beruhten".

Der Psychoanalytiker würde darin leicht eine intestinale, prägenitale Sprache sehen, die an die Stelle der eigentlichen

genitalen Sprache getreten ist, welche hier durch die Atmung symbolisiert wird; wir haben es mit einer Regression auf eine der „impotenten" infantilen Libidostufen zu tun.

Der Unglückliche ist nun in einen Stuhl gefallen und wird von unheimlichen Gedanken geplagt, „sogar der Gedanke an Selbstmord blitzte in meinem Hirn auf". Er schreckt aber vor dieser Idee zurück, während die getigerte Katze laut schnurrend auf dem Teppich liegt und der Jagdhund (*Water-dog*, ein Hund, der ins Wasser geht) heftig unter dem Tisch schnauft; „die hörbare übermäßige Tätigkeit ihrer Lungen machte mir meinen Verlust doppelt schmerzlich fühlbar".

Er hört schließlich, wie seine Frau das Haus verläßt, und nachdem er sich von ihrer Abwesenheit überzeugt hat, begibt er sich „mit klopfendem Herzen an die Stätte, wo sich mein Unglück ereignet hatte".

Dort „verriegelte (ich) die Tür von innen und unterzog das Zimmer einer peinlich genauen Untersuchung. War es nicht am Ende möglich, daß sich der schmerzlich vermißte Gegenstand in irgendeiner dunklen Ecke, in einer Schublade oder in irgendeinem Schrank wiederfand? Er konnte eine dunstförmige, vielleicht gar eine greifbare Gestalt angenommen haben".

Die männliche Potenz, die in dieser ganzen Geschichte durch die Atmung symbolisiert wird, hat in Wirklichkeit und unbestreitbar eine greifbare Gestalt. Warum hat nun das Unbewußte Poes gerade die Atmung, den Atem, etwas „Dunstförmiges" gewählt, um sie zu symbolisieren? Das werden wir später noch sehen.

„Lange und sorgsam setzte ich meine Bemühungen fort — aber als verabscheuenswerter Lohn meines Fleißes und meiner Beharrlichkeit wurde mir lediglich der Fund eines falschen Gebisses, zweier Paare falscher Hüften, eines Glasauges und eines ganzen Bündels von *Billets-doux*[88] zuteil, die Herr Windenough (Genug-

88) Bei Poe französisch.

Atem) an meine Frau gerichtet hatte. Ich möchte übrigens bei dieser Geschichte nicht verfehlen, zu bemerken, daß die Schwäche meiner Frau für Herrn Windenough mir längst kein Geheimnis mehr war, mir aber weiter kein Kopfzerbrechen machte. Die Bewunderung meiner Gattin, der Frau Mangel-an-Atem, für einen Mann, der mir in jeder Hinsicht so völlig unähnlich war, betrachtete ich als durchaus natürlich und nahm sie als notwendiges Übel hin. Ich bin (jeder der mich kennt, kann es bezeugen) stark und kräftig gebaut, aber von ziemlich kleinem Wuchs und rechtschaffener Beleibtheit. So ist es kein Wunder, wenn die hohe, schlanke Gestalt Herrn Windenoughs im Verein mit seinem sprichwörtlich gewordenen vornehmen Auftreten die Blicke meiner Frau auf sich gelenkt hat."

Wir erfahren also, daß die Frau des Stöpsels Mangel-an-Atem ihm einen glücklicheren Rivalen vorzieht, der ein vornehmeres Auftreten hat und dessen Atem potent, mächtig ist. Kann uns das in Erstaunen versetzen? So sind die Frauen. Und Herr Mangel-an-Atem beweist wieder einmal, wie stark und realistisch seine Philosophie ist, da er sich damit abfindet. Wer ist nun der glückliche Nebenbuhler? Auch das soll erst später untersucht werden.

„Meine Bemühungen blieben, wie gesagt, ergebnislos. Ein Schrank, eine Schublade, eine Ecke nach der andern durchforschte ich aufs genaueste — vergebens. Einen Augenblick glaubte ich mein Ziel erreicht zu haben; das war, als ich beim Kramen in einem Toilettekasten eine Flasche Grandjeans Archangelsköl zerbrach. Übrigens verbreitete es einen durchaus angenehmen Geruch, und ich gestatte mir aus diesem Grund, es meinen Lesern bestens zu empfehlen."

Aber Herr Mangel-an-Atem bemerkt, daß er nichts finden kann. „Schweren Herzens" kehrt er nun in sein Gemach (*boudoir*) zurück,

„und grübelte. Wie sollte ich es anstellen, meiner Frau mein trauriges Unglück zu verhehlen, bis ich die nötigen Vorkehrungen zum Verlassen des Landes würde getroffen haben? . . . Unter einem andern Himmelsstrich, in einem Lande, wo kein Mensch mich kannte, durfte ich immerhin mit der Wahrscheinlichkeit rechnen,

daß ich mein widriges Geschick würde verbergen können. Ich verhehlte mir nicht, daß dieses Geschick mehr, als es selbst die vollkommenste Mittellosigkeit vermocht hätte, dazu angetan sei, mir die Liebe meiner Mitmenschen zu entfremden ...“

Herr Mangel-an-Atem zögert jedoch nicht lange; er lernt eine ganze Tragödie Metamora auswendig, vor allem die Rolle des Helden, die „den Klang der Stimme ... gänzlich überflüssig machte ... Der mir verbliebene tiefe Kehlton (war) hier völlig am Platze.“

Herr Mangel-an-Atem übt seine neue Rolle „eine Weile am Ufer eines vielbesuchten Sees“ wie Demosthenes am Meeresstrande. Wie er seiner neuen Art zu sprechen sicher ist, beschließt er, seiner Frau einzureden, er sei von einer plötzlichen Leidenschaft für das Theater erfaßt. Er hat mit seiner Absicht wunderbarerweise Erfolg:

„Auf jede Frage oder Anrede antwortete ich mit irgendeinem Zitat aus der erwähnten Tragödie, mit einer Grabesstimme, die dem Quaken der Frösche ähnlich klang, und alsbald bemerkte ich mit größter Befriedigung, daß diese Zitate fast bei jeder Gelegenheit anwendbar waren ... Ich rollte mit den Augen, fletschte die Zähne, stieß mit den Knien, scharrte mit den Füßen — kurz, ich ließ nichts von all den Gesten und Kunststückchen aus, mit denen volkstümliche Darsteller zu wirken pflegen. Man nahm (das sei zugegeben) allgemein an, ich wäre verrückt geworden, und sprach davon, mich ins Irrenhaus zu bringen und in die Zwangsjacke zu stecken; aber daß ich meinen Atem verloren hätte, auf diese Vermutung, geschätzter Leser, kam niemand.“

*

Wir unterbrechen hier den Bericht des Erzählers, um daran zu erinnern, daß der Vater Edgar Poes Schauspieler, Tragöde, gewesen, nach übereinstimmenden Urteilen ein sehr mittelmäßiger Schauspieler. Er wird wohl oft vor dem kleinen Kind Rollen, auch „Matamoros“-Rollen auswendig gelernt und aufgesagt und mit der an schlechten Schauspielern zu beob-

achtenden gutturalen Stimme vorgetragen haben. Gewiß, Edgar war nicht mehr als eineinhalb Jahre alt, als sein Vater in New York das Haus verließ; aber das unbewußte Gedächtnis kann sich an Ereignisse erinnern, die sehr weit zurückliegen. Und außerdem ließ das Spiel der andern schlechten Schauspieler — deren gibt es ja Legionen —, welche Mitglieder der Truppe jenes Herrn Placide waren, mit der Edgar in Begleitung seiner Mutter bis zu seinem dritten Lebensjahre reiste, die Erinnerung an den Vater nicht untergehen, alte Erinnerung und neue Erinnerungen verschmolzen daher miteinander. Wie oft der kleine Edgar erstaunt den Proben zusah, bei denen seine Mutter mitspielte, wissen wir nicht; aber das frühreife Kind konnte kaum ständig vom Theater ferngehalten werden, in dem seine Mutter spielte, und in dem angeblich auch er selbst aufgetreten sein soll.[88a]

Wenn daher, nach unserer Meinung, Herr Mangel-an-Atem im wesentlichen den impotenten Edgar darstellt, so hat er nichtsdestoweniger auch einige Züge des Vaters David, des schlechten und deklamierenden Schauspielers an sich. Wie dieser ist Herr Mangel-an-Atem von einer unerwarteten Leidenschaft für das Theater erfaßt, von der gleichen Leidenschaft, die David Poe dazu trieb, aus dem Haus des Vaters, des Generals, durchzubrennen. Das heißt: in dieser grotesken Gestalt des Herrn Mangel-an-Atem identifiziert sich Poe auf sarkastische Weise mit seinem Vater, oder besser, er identifiziert seinen Vater mit sich. Dies ist eine Art posthumer Rache, die das Unbewußte ausführt: das im Grunde der Seele Poes hausende Kind scheint in einer burlesken Wunschphantasie anzudeuten, der beneidete Nebenbuhler bei der Mutter, der Vater, sei nach allem vielleicht nicht potenter gewesen als er selbst.

88a) *Israfel*, S. 20.

Aber es tritt auch noch eine andere Gestalt in dieser Geschichte auf, eine Gestalt, die bisher nur erwähnt wurde und die erst am Schluß der Geschichte in ihrem vollen Glanz erscheint, obwohl sie in ihren Beziehungen zum Helden der Erzählung eine Hauptrolle spielt. Diese Gestalt ist Herr Windenough (Genug-Atem), der glückliche, triumphierende Nebenbuhler des Herrn Mangel-an-Atem. Herr Windenough wird mit allen Merkmalen der Macht (Potenz) ausgestattet dargestellt: er hat mehr Atem, als er braucht, ja mehr als irgend jemand braucht, wie wir später sehen werden; er ist der wahrhaft mächtige Vater, der er in Wirklichkeit war, der Mann, dem die Frau gehört, der mit ihr Kinder zeugt und den sie allen andern vorzieht. Das wird durch das Bündel von Liebesbriefen bewiesen, welches der Frau gehört, durch jenes Bündel, das sie als eine Kostbarkeit in der Lade aufbewahrt, und das Herr Mangel-an-Atem dort auch entdeckt. Aber dieses erdichtete Bündel von Briefen, welches in der Geschichte die Rolle des Enthüllers spielt, erinnert uns an ein anderes, diesmal aber reales Bündel, das zu seiner Zeit im Leben Edgar Poes eine wichtige, vielleicht sogar eine analoge Rolle gespielt hatte. Wir meinen nämlich das Bündel von Briefen, welches der Elizabeth Arnold gehört hatte und das außer einer Miniatur der kleinen Schauspielerin, einem Bild, das sie selbst vom Hafen von Boston gemalt, und einer Schmuckkassette alles war, was die beiden einzigen, bei ihrem Tod anwesenden Kinder erhielten, bevor sie von den Allans und den Mackenzies adoptiert wurden. Rosalie soll die Schatulle mitgebracht haben, als sie im Jahre 1846 nach Fordham kam. Die Briefe sollen später von Frau Clemm verbrannt worden sein.[89] Man erzählt, daß Edgar, so lange er lebte, an ihnen

89) *Israfel,* S. 13, 24, 141, 727, und in diesem Werk Bd. 1, S. 18, 19, 51 und 52.

gehangen sei, wie an allem, was von seiner Mutter gekommen war. Hat er die Briefe gelesen? Das darf bezweifelt werden, wenn man an seinen starken Widerstand denkt, und an die Tatsache, daß er wohl fürchten mußte, in ihnen zu finden, was er gewiß in ihnen vermutete, und was sie vielleicht enthüllen konnten: den Beweis für die Untreue seiner Mutter und die außereheliche Abstammung seiner Schwester Rosalie.

Wie immer dem aber auch gewesen sein mag, der Zweifel, ob Rosalie die Tochter David Poes gewesen, lag sozusagen in der Luft. Das Geburtsdatum Rosaliens kann nicht genau angegeben werden, wir kennen es nur — wie wir bereits gesagt haben — durch eine spätere Eintragung in der Bibel der Mackenzies, die besagt, Rosalie sei in Norfolk im Dezember 1810 geboren worden, d. h. sechs Monate nach dem Verschwinden David Poes in New York.[90] Die Tatsache allein, daß sie nach dem Tode ihres Vaters oder so viel wie nach dem Tode ihres Vaters geboren wurde — denn ob nun David Poe im Oktober gestorben ist, wie ein einziger Zeitungsausschnitt berichtet,[91] oder später, bleibt gleichgültig; er war aus dem Leben der Frau verschwunden —, die Tatsache allein mußte zu Vermutungen und Klatsch über die junge Schauspielerin Anlaß geben. Diese Vermutungen sind wohl auch von John Allan, der darüber wenig erfreut war, daß seine Frau das Kind umherziehender Schauspieler adoptierte, frühzeitig ausgebeutet worden. In dem Brief an Henry Poe vom November 1824, in dem John Allan seinem Mündel bittere Vorwürfe macht, läßt er einfließen:

„Möge zwischen Euch beiden (Henry und Edgar) Eure arme Schwester Rosalie nicht leiden. Schließlich ist sie Eure Halbschwester, und Gott bewahre uns davor, mein lieber Henry, an den Lebenden die Irrtümer der Toten zu rächen.“[92]

90) Siehe Bd. I, S. 12, Fußnote 2a.
91) Siehe Bd. I, S. 11.
92) *Israfel*, S. 125.

Um diese Anspielungen, durch die der jugendliche Stolz des aus Mitleid angenommenen Kindes leiden mußte, zurückweisen zu können, verlegte Edgar Poe, der übrigens in biographischen Daten niemals gewissenhaft gewesen, das Datum des Todestages David Poes auf die Zeit nach dem Tod seiner Mutter. Er schrieb zum Beispiel seinem Vetter William Poe:

„Mein Vater David starb, als ich ungefähr zwei Jahre alt war; meine Schwester Rosalie war ein kleines Kind, das noch nicht gehen konnte. Unsere Mutter starb einige Wochen vor ihm.“[93]

Das ist, ganz abgesehen vom ersten Teil der Mitteilung, sicher falsch, und Poe mußte wissen, daß es falsch war. Der Schlüssel des Geheimnisses, das ihn verwirrte und die Daten ändern ließ, war wahrscheinlich in jener alten Schmuckschatulle gelegen, in der Erbschaft Rosaliens, in dem Bündel Briefe. Hat jemand je diese Briefe gelesen? Vielleicht Frau Clemm, bevor sie sie verbrannte. Aber wenn die zärtliche und einfache Frau das Geheimnis gekannt hat, dann hat sie es mit sich ins Grab genommen.

Sicher ist, daß das Faktum einer Untreue seiner Mutter dem Vater gegenüber — ob es nun Realität war oder Phantasie — im Unbewußten Poes eine enorme Rolle spielte. Diese Untreue bekam die Wichtigkeit einer psychischen Realität, wobei es übrigens ganz gleichgültig war, wie immer die physische Realität ausgesehen haben mag; diese Untreue war für sein Leben ungefähr ebenso wichtig, wie die von der öffentlichen Meinung behauptete Untreue der Lætitia Bonaparte mit dem

---

„Between you, your poor Sister Rosalie may not suffer. At least she is half your sister and God forbid my dear Henry that we should visit upon the living the errors of the dead.“

93) Poe an William Poe, Richmond, 20. August 1825 (V. E., Bd. 17, S. 15):

„My father David died when I was in the second year of my age, and when my sister Rosalie was an infant in arms. Our mother died a few weeks before him.“

Gouverneur von Marbeuf es für die Seele des kleinen Napoleon gewesen ist.[94]

Aber im Fall der Elizabeth Poe scheint die Tatsache selbst eher Wirklichkeit gewesen zu sein als in dem der Lætitia, die Untreue der gebrechlichen englischen Schauspielerin scheint uns eher erwiesen als die der korsischen Cornelia. Hervey Allen ist anderer Meinung als ich; ich weiß allerdings nicht, auf welche Dokumente er sich dabei stützt: „Alle authentischen Daten und die bekanntgewordenen Tatsachen zeigen, daß der Verdacht, welcher nachträglich das Andenken an Frau Poe trübte, nicht nur unmenschlich, sondern auch falsch gewesen ist."[95] Das Datum der Geburt Rosaliens ist ungewiß, man hielt es für gut, daß die Briefe der Frau Poe vernichtet wurden; man muß daher annehmen, daß nur die puritanische Atmosphäre Amerikas Hervey Allen zu dieser Entsühnung seiner Heldin veranlaßt haben kann, zu dieser Reinigung von einer „Sünde", die in unserer Zeit täglich begangen wird, auch in seinem Land, und ohne als Schandtat taxiert zu werden.

Ich neige also eher zu der Allen entgegengesetzten Meinung, ohne natürlich, auf hundertzwanzig Jahre Distanz, mit einer sicheren Behauptung kommen zu können. Und ich möchte den Einfall nicht abweisen, daß Edgar Poe in der Gestalt des Herrn Windenough die Züge des Geliebten seiner Mutter und die ihres Gatten verdichtet hat, natürlich unter dem Druck seines Unbewußten und ohne sein Vorgehen zu „verstehen". Auf die gleiche Weise entstehen auch unsere Träume, und sie werden von uns gleichfalls die meiste Zeit hindurch nicht verstanden. Die Aufgabe des Analytikers besteht nun gerade darin, den verborgenen, latenten Sinn der Träume und Tagträume aus ihnen herauszuholen.

94) L. Jekels, Der Wendepunkt im Leben Napoleons I. (Imago, IV, 1914).

95) *Israfel*, S. 14 f.

Der allen Gestalten der Erzählung gemeinsame und wesentliche Zug, ob es sich nun um die erdachte Persönlichkeit handelt, um den Gatten oder Liebhaber, den realen oder den eingebildeten Verehrer, besteht in der Macht des „Atems", des Hauchs, der Henry, Edgar und dann Rosalie gezeugt hat. Mit diesem „Atem" werden wir uns jetzt beschäftigen, wir wollen uns klar machen, warum das Unbewußte des impotenten Edgar Poe das Atmen, den Hauch zum Symbol für die männliche Potenz gemacht hat.

*

Ernest Jones hat in seiner schönen Arbeit *The Madonna's conception through the ear*[96] gezeigt, daß der ursprüngliche Sinn des Mythos von der Verkündigung darin bestand, daß die Jungfrau durch die Worte der Engel und den Hauch Gottes oder des Heiligen Geistes, die im übrigen nur eins sind und durch das Ohr dringen, befruchtet wurde. Der heilige Augustinus hat geschrieben: „*Deus per angelum loquebatur et Virgo per aurem impraegnebatur.*"[97] Das Breviarium der Maroniten drückt das so aus: „*Verbum patris per aurem benedictae intravit.*"[98] Und eine Hymne, die von einigen dem Thomas a Becket, von anderen dem heiligen Bonaventura zugeschrieben wird, singt:

Gaude, Virgo, mater Christi,
Quae per aurem concepisti,
Gabriele nuntio.
Gaude, quia Deo plena
Peperisti sine pena
Cum pudoris lilio.

---

96) Zuerst veröffentlicht im Jahrbuch der Psychoanalyse, 1914, Bd. VI, S. 135—206 („Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr").

97) *Sermo de Tempore*, XXII.

98) Manuskript von Bodley, Latein. Liturgie, Folio X, Bd. XCI.

Jones zitiert auch eine französische Fassung dieser Hymne, die aus dem siebzehnten Jahrhundert stammt:

Rejouyessez-vous, Vièrge, et Mère bienheureuse,
Qui dans vos chastes flancs conçeutes par l'ouyr,
L'Esprit-Sainct opérant d'un très-ardent désir,
Est l'Ange l'annonçant d'une voix amoureuse.[99]

Von Sankt Eleutherius[100] stammen die Worte: „Oh gebenedeite Jungfrau ..., die Du ohne Mitwirken des Menschen Mutter geworden bist! Denn das Ohr war hier die Gattin, das Engelswort der Gemahl."

Wir könnten, nach Jones, noch eine Fülle von andern Zitaten, die den Kirchenvätern und anderen geistlichen Autoren entlehnt sind, für unsern Zweck vorbringen. Wir begnügen uns (ebenfalls nach Jones) mit dem Hinweis auf die Beobachtung, daß der Mythos von der Konzeption eines Gottes oder Helden durch das Ohr keine Eigentümlichkeit des Christentums ist, obwohl er vielleicht hier seine vollkommenste Form erreicht hat. Chigemouni zum Beispiel, der mongolische Retter, der die vollkommenste aller irdischen Jungfrauen, Mahaenna oder Maya, zur Mutter machen wollte, befruchtete sie durch das rechte Ohr, indem er ihren Schlaf ausnützte. Und in der Mahabharata wird die keusche Jungfrau Kunti, die Mutter des Helden Karna, deren Name übrigens Ohr bedeutet, von dem Sonnengott auf dem gleichen Wege befruchtet.

Und diesen Weg wählt auch der burleske Held Poes, um sich seiner Frau zu „nähern". Der Unterschied im Ton, der zwischen den religiösen Mythen und den burlesken Geschichten liegt, ändert nichts am Sinn einer fundamentalen Symbolik, und wir erinnern uns hier daran, daß auch der Gargantua des Rabelais durch das Mutterohr geboren wurde.

99) Langlois, *Essai sur la peinture sur verre*, 1832, S. 157.
100) St. Eleutherius Tornacensis, *Serm. in Annunt. Fest.*, Bd. LXV, S. 96.

Verlassen wir nun das rezeptierende weibliche Ohr und beschäftigen wir uns mit dem befruchtenden männlichen Atem. Wir überschlagen die Ausführungen über die Taubensymbolik, der Jones ein ganzes Kapitel seiner Arbeit gewidmet hat, und die uns hier deshalb nicht interessiert, weil sich Poe im Verlorenem Atem nicht eines Vogels, des Sohnes der Winde, bedient, sondern des Hauchs, des Atems. Dann aber finden wir in der Arbeit Jones' eine reiche Menge von Beispielen, die beweisen, daß dem menschlichen Atem und in weiterer Ausdehnung auch dem Wind in allen seinen Formen eine befruchtende Macht zugeschrieben wird. Der Mund ist zwar durch die Tatsache, daß er eine Öffnung ist, für gewöhnlich ein Weibsymbol, er wird aber ebensoleicht durch die phallische Zunge und die Tatsache, daß man durch ihn spuckt oder atmet, auch zum Symbol der Virilpotenz.

Die Genesis spricht den Gedanken, daß der Hauch schöpferisch ist und zeugen kann, so aus: „Gott formte den Menschen aus dem Staub der Erde und blies ihm durch die Nasenflügel den Hauch des Lebens ein; so wurde der Mensch ein beseeltes Wesen."[101] Und in den Psalmen steht: „Durch das Wort Gottes wurden alle Himmel geschaffen und durch den Hauch seines Mundes alle ihre Gestirne."[102]

Wenn wir von der biblischen Theogonie zur Mythologie oder zur Folklore übergehen, dann erfahren wir, daß dem Wind in der ganzen Welt befruchtende Macht zugeteilt wird, die sich nicht nur bei Ernten und bei der Erde auswirkt, sondern auch bei Tieren und Frauen, einfachen Sterblichen oder Göttinnen. Wird nicht die Hera der griechischen Mythologie durch den Wind, der dadurch der Vater des Hephaistos ist, befruchtet? Und glaubten nicht die Frauen verschiedener

101) Genesis, II, 7.
102) Psalm, XXXIII, 6.

Stämme Zentralaustraliens,[103] daß der Westwind Kinderkeime mit sich bringe, vor denen sie schreiend in ihre Hütten flohen? Die alten Völker meinten eine Zeitlang, die Frauen von Cypern konzipieren auf diese Weise. Man könnte Beispiele dieser Art bis ins Unendliche vermehren. Ja, man glaubte sogar, daß diese Kraft sich auch bei den Tieren auswirke. Freud erinnert uns in seiner Arbeit über Leonardo[104] an den Aberglauben der Antike bezüglich der Geier, die alle Frautiere sind, und die empfangen haben sollen, indem sie ihre Kloake dem Wind öffnen, ein Glaube, der derart verbreitet war, daß Origines ihn zitierte, um die parthenogenische Geburt des Jesus Christus zu beweisen. In Samoa wird diese Fähigkeit den Schnepfen zugeteilt,[105] nach St. Augustin den Stuten von Cappadozien,[106] nach Virgil denen von Böotien,[107] nach Plinius den Tieren von Lusitanien.[108] Aristoteles[109] und Plinius[110] belehren uns, die Schnepfen könnten auf diese Weise unter der Bedingung befruchtet werden, daß der Wind über ein männliches Tier ihrer Gattung herstreiche, eine Befruchtung, die an die gewisser Pflanzen mit getrennten Geschlechtern erinnert, und uns damit zum ursprünglichen Sinn aller dieser Befruchtungen durch den Wind zurückführt. Sie sind augenscheinlich alle anthropomorph gedacht und wurden erst dann auf den vom Himmel kommenden Wind übertragen, als auch der menschliche Vater in diesen Himmel projiziert worden war.

---

103) Strehlow, Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentralaustralien, 1907, S. 14.

104) Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910.

105) Sierich, Samoanische Märchen (Int. Archiv für Ethnographie, Bd. XVI, S. 90).

106) *Civ. Dei*, XXI, 5.

107) Virgil, *Georgica*, III, 266—276.

108) Plinius, *Hist. nat.*, VIII, 67.

109) Aristoteles, *Hist. anim.*, V, 4.

110) Plinius, X, 51. Alle Hinweise nach Jones.

Aber wie ist die unbewußte Phantasie des Menschen dazugekommen, das schöpferische Fluidum gerade durch den Hauch oder den Wind, durch den Hauch des Himmelsvaters, zu ersetzen, das Fluidum, das aus dem Phallus strömt, durch das Fluidum, das aus dem Mund kommt? Wir haben schon darauf hingewiesen, daß der Mund, der eine Öffnung ist, zu dem aber auch die Zunge, der Speichel und das Atmen gehören, als Symbol sowohl das männliche als auch das weibliche Geschlechtsorgan darstellen kann. Wir müssen jedoch noch ein Zwischenglied auf unserm Weg erwähnen, das erste, infantile Vorbild für ein Organ, welches auf eindrucksvolle Art zu „hauchen" imstande ist. Dieses Organ ist der Anus, dessen Funktionieren für das kleine Kind in höchstem Maße mit Libidointeresse besetzt ist —, trotzdem diese Tatsache den zivilisierten Erwachsenen, bei denen die Analerotik sehr verdrängt wurde, mißfällt. Man wird hier vielleicht einwenden, daß das Faktum des Atmens von unvergleichlich vitalerer Wichtigkeit ist als jenes andere, den Wind abzulassen. Dem kleinen Kind aber ist diese zweite Handlung die wichtigere. Um das zu verstehen, muß man das Libidinöse vom Vitalen unterscheiden können. Die vitale Funktion des Atmens, aber auch die des Blutkreislaufs haben (obwohl von ihnen das Leben abhängt) im Unbewußten nicht die gleichen Vertreter, wie die es sind, welche durch die Analyse aufgefunden werden und die zu den im eigentlichen Sinn libidinösen Funktionen gehören, wobei es gleichgültig bleibt, ob diese Funktionen anal, oral, phallisch oder später gar genital sind. Man muß geradezu von Atmungsbeschwerden befallen sein, um auf die Atmung aufmerksam zu werden. Der von unten nach oben, zur Atmung hin transponierte Flatus aber hat die vitale Handlung, das Atmen, mit dem Libidointeresse besetzt, das wir in der Mythologie, im Märchen und in der Legende an ihm entdecken können.

Daß der Flatus von solcher Bedeutung ist, wird uns nicht nur durch die Analysen von Zeitgenossen bewiesen, sondern auch durch Zeugnisse in Schriften aus der Antike, die bis zu uns gekommen sind.

„Das Pneuma (der Griechen) durchkreiste den ganzen Körper, regulierte die Ernährung, erzeugte Gedanken und Samen, und leitete nach Aristoteles zu dem Herzen die Empfindungsbewegungen, die ihm selbst von außen durch die Sinnesorgane mitgeteilt wurden." Bei den Griechen war „der Begriff der Respiration außerordentlich umfangreich . . ., da außer dem Atmen noch viele Prozesse unter diesem Ausdrucke verstanden wurden. Aristoteles zum Beispiel behauptet entschieden, daß das Pneuma des Körpers, dessen Bedeutung wir eben kennengelernt haben, nicht vom Atmen herkomme, sondern eine aus gewissen Prozessen, die im Innern des Körpers selbst (vor allem im Unterleibe) vor sich gehen, resultierende Sekretion sei; noch ausdrücklicher sagt Galien, daß das psychische Pneuma teilweise den Dünsten der verdauten Nahrung entstamme".[111] Die Griechen stellen sich „das Respirations- und das Verdauungssystem in enger Verbindung miteinander vor . . . Sie identifizieren nicht nur die Aufnahme der Luft, den darauffolgenden Wandel derselben im Innern des Körpers und ihre endliche Ausscheidung mit der der Nahrung, sondern sie schrieben auch dem Einflusse der ersteren die Prozesse zu, durch welche die letztere genügend verdünnt wird, um durch den Körper geleitet zu werden; die zugrunde liegende Idee scheint, mit vielen Modifikationen natürlich, folgende gewesen zu sein: die eingeatmete Luft erreichte den Magen entweder durch den Blutstrom oder durch den Ösophagus (der, wie sie

111) Nach Brett, *A History of Psychology*: Ancient and Patristic, 1912, S. 118 und 291. Diese und die folgende Stelle sind Zitate aus Jones, S. 159.

glaubten, zum Herzen führte) und bewirkte dort die Verdauung; das Produkt dieses Prozesses war das innere Pneuma, das also eine Kombination von Luft und Nahrung darstellte. Von diesem Standpunkt aus betrachtet", schließt Jones, „ist es klar, daß das Pneuma nicht bloß ein symbolisches Äquivalent der im Körper erzeugten Gase ist, sondern direkt und entschieden mit ihnen identifiziert wurde".

Die Auffassung der Veden zeigt, daß sie in diesem Punkt der der griechischen Medizin ähnlich ist. Die fünf Prânas (= Hauch) scheinen sich im Menschen in die Arbeit geteilt zu haben. Die erste, die eigentliche Prâna, wurde sehr häufig mit der Atmung, dem „aufwärts Hauchen" identifiziert, die zweite, Apâna, der „abwärts Hauchende", bedeutet zwar bisweilen Geruchsinn und Einatmen, für gewöhnlich aber den bei der Verdauung entstehenden Wind, der seinen Sitz in den Eingeweiden hat. Er stammt vom Nabel des Urmenschen. Er entfernt die Exkremente des Darmes, ... und herrscht über die Organe der Entleerung und Zeugung. Der Vyâna oder „nach rückwärts gehende Hauch" gesellt sich zu dem Winde der Verdauung und kreist durch die Blutgefäße. Der Samâna oder „Allhauchende" verbindet den Prâna mit dem Apâna und treibt die Nahrung durch den Körper. Diese beiden zuletzt Genannten bilden offenbar zusammen das „innere Pneuma" der Griechen. Schließlich der Udâna, der „hinauf oder hinaus Hauchende", bisweilen „der Wind des Ausganges" genannt, er weilt im Schlund und läßt das, was gegessen und getrunken wurde, wieder emporkommen oder schlingt es hinab. Der Udâna, der natürlich die Gase bedeutet, die aus einem geblähten Leib wieder emporsteigen, bildet ein interessantes Gegenstück zum Apâna; letzterer wird nämlich in aller Form mit dem Tode selbst identifiziert, während ersterer die Seele nach dem Tode aus dem Körper führt. Die Verbindung zwischen ihnen ist natürlich sehr eng, denn sie repräsentieren beide im Körper-

innern entstandene Gase, die nach aufwärts und nach abwärts entweichen können.[112]

Es mag seltsam erscheinen, daß die erste Vorstellung, die sich das Kind oder der primitive Mensch vom Hauch, von einem Schöpfungsakt macht, auf intestinale Weise vor sich geht. Aber wenn wir einen Augenblick auf die Vorurteile und ironischen Einfälle eines Erwachsenen verzichten, unsere Phantasie entsprechend bemühen und uns mit einem ganz kleinen Kind zu identifizieren versuchen, dann können wir diese Vorstellung verstehen. Die erste „Schöpfung" des Kindes sind eben seine Exkremente, Urin oder Fäkalien, wobei die letzteren wichtiger sind, weil sie fest sind und nicht wie das Wasser verschwinden können. Außerdem hat das durch den Erzieher noch nicht gehemmte Kind an dem Lärm, der das Ausstoßen der Materie begleitet, seine Freude, er ist ein Zeichen von Kraft und Macht, und Spuren dieses seltsamen Stolzes finden wir sogar unter uns bei Menschen mit primitiver psychischer Konstitution[112a].

Die Geräusche gar, die Donner, die von dem mächtigen, gefürchteten Wesen, dem Vater, herrühren, wecken in der infantilen Seele Furcht und Verehrung, und werden in der Folge leicht zum Donner des Zeus oder dem Hammerschlag Thors.

Und noch eine letzte Tatsache verschafft der Symbolik des Hauchs, des Atems, der Atmung ihren bedeutenden Einfluß. Das kleine Kind ist häufig Zeuge des Sexualakts der Erwachsenen, die den jungen Beobachter nicht genügend beachten; jene Beobachtungen lassen im Unbewußten die unauslöschbaren Spuren zurück, welche durch die Analyse aufgedeckt werden. Das Kind hat eben vorgebildete Triebmechanismen in sich,

112) Jones, S. 161/162. Die Bemerkungen Jones sind nach seinem Hinweis den Upanishaden und verschiedenen Büchern der Vedas entlehnt (Ausgabe Müller).

112a) Siehe den Jésus-Christ in „La Terre" von Zola.

die bereit sind, Äußerungen des gleichen Triebs aufzunehmen, so seltsam das auch den verächtlich dreinblickenden und allzu schlecht unterrichteten Erwachsenen vorkommen mag.

Die Beobachtung eines Koitus erfolgt nun besonders durch zwei, und zwar durch die „edelsten" Sinne, den Gesichts- und den Gehörssinn; am häufigsten vermutlich durch das Ohr, da der Sexualakt gewöhnlich im Dunklen vor sich geht.

Und wodurch wird der Sexualakt für das Ohr charakterisiert? Durch keuchenden Atem, Stöhnen, Seufzer. Manchmal auch — so wenig poetisch auch diese Erwähnung wirken mag — durch Winde, die bei der Frau abgehen, da ihre Eingeweide in der gewöhnlichen Koitusstellung zusammengedrückt werden.

Das Kind schreibt nun — was Analysen beweisen — diese Donner immer dem Vater zu, dem fürchterlichen Vater, dem mächtigen Gegner der Mutter beim Koitus, welcher in der ursprünglichsten Auffassung für einen sadistischen Angriff gehalten wird. Manche Donnerphobien, Explosionsphobien, die bei Neurotikern auftauchen, stammen von diesem Anallärm ab, der den Genitalakt des gefürchteten Vaters begleitet, und die Tatsache, daß der Orgasmus, der doch eher als ein kaum geräuschvoller Vorgang zu charakterisieren ist, häufig durch eine Explosion symbolisiert wird, muß zum Teil wenigstens von diesen Ereignissen herkommen.

Die engen zeitlichen und räumlichen Zusammenhänge zwischen der keuchenden Atmung beim Koitus und den Winden, die ihn manchmal begleiten, sind wohl die Ursache, warum das Libidointeresse von dem einen Vorgang auf den anderen übergeht. Und außerdem bietet die Symbolisierung der männlichen Potenz durch den Hauch den Vorteil, daß sie bei einem Menschen, der nach dem Beispiel Poes zu sehr die Geschlechtlichkeit fürchtet, den Ausdruck für männliche Kraft in eine prägenitale, ja sogar präphallische, und dem Schein nach unschuldige Sprache verlegen kann.

Jones hat auch gezeigt, wie die Ägypter das Krokodil, das durch seine Unbeweglichkeit und Schweigsamkeit ein Symbol der Impotenz ist, trotzdem zum Phallussymbol par excellence machten, so daß es dem legendären Phönix gleich wurde, der sich, wie der Penis, aus der Asche erhebt. Etwas Ähnliches scheint auch bei der Darstellung der Mannespotenz durch den Hauch vorzuliegen, durch den Hauch, der vorwiegend anal ist: sie ist sozusagen eine Symbolisierung der Potenz durch Impotenz und befriedigt gleichzeitig zwei Wünsche, den einen, den Vater zu strafen, und den andern, ihn zu preisen. Bei diesem Symbolschema braucht man den Phallus tatsächlich nicht: der Hauch ersetzt ihn. Diesem Hauch ist nämlich durch Verschiebung phallische Allmacht verliehen: der Hauch und Schall der Trompeten von Jericho legte die Mauern dieser Stadt nieder, welche wie Samaria, Ninive, Troja und Asdod ihre Tore „erst lange versperrt, dann aber geöffnet hatte". Die Verlagerung des Hauchs von unten nach oben (ein häufiges Ergebnis der Verdrängung) verdeckt den analen Ursprung dieses Begriffs vom zeugenden Atem.

Wenn wir nach dieser Analyse des griechischen Pneumas und des vedischen Apâna, vom schöpferischen Atem Gottes zu dem Atem übergehen, den der arme Herr Mangel-an-Atem verloren, dann werden wir den analen Ursprung dieses Hauchs an verschiedenen Einzelheiten erkennen können. Wir geben nur zwei Beispiele. Herr Mangel-an-Atem glaubt, seinen Atem in dem Augenblick wiederzufinden, in dem er eine Flasche Archangelsköl (das er en passant dem Leser empfiehlt) zerbricht. Ursprünglich hatte Poe nach dem Wort Flasche (*bottle*) in Klammer einen später gestrichenen Satz gesetzt, in welchem der Held erklärte: „Ich hatte einen bemerkenswert angenehmen, wohlriechenden Atem."[113] Nun weiß jeder Ana-

113) *I had a remarkably sweet breath* (V. E., Bd. 2, S. 357).

lytiker, und er kann diese Beobachtung jeden Tag am Menschen nachprüfen, daß die Liebe zu Parfüms unmittelbar analerotischen Ursprungs ist. Das Gefallen an Wohlgerüchen kommt von dem Gefallen an schlechten Gerüchen, die für die Kinder ursprünglich auch gute Gerüche, Wohlgerüche, gewesen sind, bevor das Gefallen an ihnen durch den Druck der Erziehung ins Gegenteil verdrängt, in Ekel verwandelt wurde. Bei den Tieren, besonders bei den Hunden, ist der Gefallen an der ursprünglich duftenden Materie erhalten geblieben; aber auch bei vielen Menschen gibt es noch unverwandelte Spuren dieses Geschmacks, die man zum Beispiel in der Tatsache entdecken kann, daß sie stark riechende Käse lieben, Fleisch mit Wildgeruch essen und Schnepfendreck. Aber der größte Teil der infantilen Liebe zu dem Geruch der Produkte aus den Eingeweiden ist ganz allgemein bei den zivilisierten Menschen in ein Gefallen an Parfüms umgewandelt worden, die auf eine angeblich entgegengesetzte Weise die Geruchsschleimhaut kitzeln. Der anale Ursprung des Parfümreizes klingt jedoch noch in der Volksmeinung nach, nach welcher diese Wohlgerüche zum größten Teil aus Rückständen von Fäkalmaterien fabriziert werden.

Die Tatsache, daß Poe in Der verlorene Atem gerade die kleine Stelle unterdrückt hat, welche den Zusammenhang von Parfüm und menschlichem Atem verrät („Ich hatte einen bemerkenswert angenehmen, wohlriechenden Atem"), ist für uns daher nicht ohne Interesse. Der Satz selbst enthält nichts Verletzendes und verdiente seine Verbannung nicht; er verunstaltet auch nicht besonders den übrigen Text. Poe hat ihn unterdrückt, weil ein undeutliches Gefühl ihn ahnen ließ, daß er eine zu deutliche und anstößige Anspielung enthalte.

Und wir erinnern uns schließlich noch daran, daß die tiefe, gutturale Grabesstimme, die dem Quacken der Frösche sehr ähnlich ist, und mit der Herr Mangel-an-Atem spricht, nach-

dem er die Atmung verloren hat, an das Brummen der Intestinalwinde erinnert, denen der Ausgang versperrt bleibt.

*

Wir haben Herrn Mangel-an-Atem am Tag vor seiner Abreise aus dem ehelichen Heim verlassen. Wir folgen ihm nun auf seiner „Flucht", denn wir haben es auch hier wie bei Poe, der verschiedene Male vor der durch die Frau drohenden Gefahr floh, mit einer Flucht zu tun.

„Als endlich alle meine Angelegenheiten geordnet waren, belegte ich eines Morgens in aller Frühe einen Platz in der nach ... fahrenden Postkutsche; meinen Bekannten hatte ich erzählt, eine dringende geschäftliche Angelegenheit von großer Wichtigkeit erfordere meine persönliche Anwesenheit in dieser Stadt. Der Wagen saß gerappelt voll; da es indessen noch sehr früh war, konnte ich in dem ungewissen Dämmerlicht die Gesichter meiner Reisegefährten nicht erkennen. Widerspruchslos ließ ich mich zwischen zwei Herren von riesenhaftem Leibesumfang unterbringen, indessen ein dritter, womöglich noch größerer und dickerer Fahrgast sich, sobald die Pferde angezogen hatten, mit der Bitte um freundliche Entschuldigung über mich warf und alsbald fest einschlief. Meine in schüchternen Kehltönen vorgebrachten Einwendungen ertranken rettungslos in dem starken, regelmäßigen Schnarchen meines Peinigers, so laut war es, daß es das Brüllen des Ochsen (*bull*) von Phalaris übertönt haben würde."

So taucht zum erstenmal in dieser Geschichte die erdrückende Vater-Imago auf, in körperlicher Gestalt, der Mann (mit dem potenten Atem), welcher (und zwar nur wegen seines Atems und Brüllens) mit dem Phallustier par excellence, mit dem Stier, verglichen wird. Dieser Reisende, der sich keinen Zwang auferlegt, allem Anschein nach ein Geschäftsreisender, scheint nun ganz besonders mit den Zügen John Allans versehen zu sein; die Art, wie er später sein Opfer behandelt, wird unsere Vermutung bestätigen. Poe will uns hier wohl auf seine Art sagen, daß John Allan es war, der ihn erdrückt hat. „Glücklicherweise schloß der untätige Zustand

meiner Atmungsorgane eine Erstickungsgefahr aus." Poe scheint sich unbewußt vorgestellt zu haben, daß das Opfer seiner männlichen Potenz es ihm gestattete, die Integrität seines Ichs zu bewahren.

„Als es jedoch allmählich ganz hell geworden war, und wir die Vorstädte ... erreicht hatten, erhob sich mein Quälgeist von mir, schob seinen Hemdkragen zurecht und dankte auf recht verbindliche Art für meine Höflichkeit. Ich aber blieb bewegungslos, kein Glied vermochte ich zu bewegen, mein Kopf hing schlaff auf der Seite. Da schöpfte der dicke Herr einen jähen Argwohn. Er machte sofort die andern Fahrgäste munter und eröffnete ihnen kurz und bündig, er habe sich davon überzeugt, daß an Stelle eines lebendigen und für seine Handlungen verantwortlichen Menschen eine Leiche eingeschmuggelt worden sei. Um die Wahrheit dieser seiner Behauptung zu erhärten, versetzte er mir einen heftigen Schlag auf das rechte Auge."

Wir begegnen hier wieder dem Thema vom Auge, das wir schon im Goldkäfer angetroffen haben, und ein Auge lag neben falschen Zähnen und Hüften auch in der Schublade, die Herr Mangel-an-Atem geöffnet hatte; wir stehen also neuerlich dem symbolischen Kastrationsthema gegenüber, das im ausgestochenen Auge der Schwarzen Katze seine vollendetste Ausführung erreichen wird.

Dieser Faustschlag auf das Auge ist übrigens nur ein Vorspiel zu den Szenen, die nun folgen werden und auf mannigfaltige Weise der Kastrationssymbolik dienen. Nachdem Herr Mangel-an-Atem tatsächlich von allen Reisenden — es sind deren neun, nach der heiligen Zahl — bei den Ohren gezogen und von einem unter ihnen, der Arzt ist und ihm einen Spiegel vor den Mund hält, den er wegen seines Mangels an Atem nicht anhauchen kann, für tot erklärt worden ist, wird der Unglückliche nach gemeinsamem Entschluß auf die Straße geworfen.

„Wir hatten gerade das Wirtshaus ‚Zur Krähe' (*crow*) erreicht, als man mich ergriff und ohne weiteres aus dem Wagen warf. Ich

geriet dabei unter das linke hintere Wagenrad, das mir über beide Arme ging; natürlich geschah mir gar kein erheblicher Schaden dabei. Ich muß übrigens dem Kutscher hier geben, was des Kutschers ist, und erwähnen, daß er es nicht versäumte, meinen Koffer hinter mir dreinzuwerfen. Dieser Koffer landete leider auf meinem Kopfe und brachte meiner Schädeldecke eine ungewöhnliche, höchst bemerkenswerte Verletzung bei."

Und nun taucht eine andere, noch deutlicher mit der Kastrierung im Zusammenhang stehende Vater-Imago auf. Nachdem nämlich der Wirt des Gasthauses „Zur Krähe" in dem Koffer Dinge gefunden hat, die eine hinreichende Entschädigung sicherstellen können, läßt er einen Chirurgen kommen, dem er Herrn Mangel-an-Atem mit dem eingeschlagenen Schädel, den gebrochenen Armen gegen „eine Bestätigung über zehn Dollar" übergibt. Es folgt nun die Beschreibung der ärztlichen Behandlung:

„Der Arzt brachte mich in sein Operationszimmer und begann sofort mit Wiederbelebungsversuchen. Nachdem er mir die Ohren abgeschnitten hatte, konnte er bereits Lebenszeichen feststellen. Er klingelte und schickte zu einem in der Nähe wohnenden, als Wissenschaftler bestens bewährten Apotheker, um gemeinsam mit ihm weitere Versuche anzustellen. Für den Fall, daß seine Vermutung, die mich noch zu den Lebenden zählte, sich als richtig erweisen sollte, machte er als umsichtiger Mann einen Eingriff in meinen Bauch und entfernte einen Teil der Eingeweide daraus, um sie einer gesonderten Untersuchung zu unterziehen."

Hier erreicht die symbolische Kastrierung, die an ihm vorgenommen wird, den Gipfel; sie hindert ihn aber nicht weiterzuleben, trotz der Meinung des Apothekers, der ihn für tot hält. Die Zuckungen, durch die der Unglückliche sagen will, er lebe noch, schreibt der Magister „der Wirkung einer neuen galvanischen Batterie zu", mit der an ihm Versuche durchgeführt werden. Man glaubt, schon den krampfhaften Zuckungen des Herrn Waldemar beizuwohnen. Herr Mangel-

an-Atem, dessen gutturale Stimme bereits die Grabesstimme des Herrn Waldemar ankündigt, hat übrigens in diesem Augenblick unter dem Einfluß des Kastrationstraumas jede Spur von Stimme verloren und kann sich nun überhaupt nicht mehr vernehmbar machen. „Da die beiden Herren keine Einigung erzielen konnten", beschließen sie, das Opfer „für weitere Untersuchungen aufzusparen"; einstweilen bringen sie ihn in einer Dachkammer unter, die Frau des Doktors holt Unterhosen und Strümpfe herbei, der Arzt fesselt die Hände und bandagiert die Kinnlade, man verläßt ihn und er hat nun Muße, in der Stille über sein Schicksal nachzudenken.

Bald jedoch bemerkt der Unglückliche, daß er mit seiner besonderen Gutturalstimme hätte sprechen können, wenn nicht seine Kiefer durch das Tuch behindert worden wären. Diese Entdeckung bringt neues Leben in ihn, er beginnt jetzt innerlich einige Stellen „aus einem schönen Abendgebet, das von der Allmacht Gottes handelt", zu beten; die Allmacht Gottes ist die Allmacht des Vaters, den er tatsächlich überall auf seinem Weg wiederfindet, in der Postkutsche in der Gestalt des dicken, ihn erdrückenden Herrn, im Gasthaus in der des kastrierenden Chirurgen, aber auch noch in andern Gestalten, wie die Fortsetzung der Geschichte zeigen wird.

„Plötzlich (kamen) durch ein Loch in der Wand zwei Katzen herein ..., (die) sich mit einem einzigen Satz à la Catalani auf mich stürzten und mein Gesicht auf die schaudererregendste Weise zerkratzten und zerbissen.

Aber wie der Verlust seiner Ohren einst Cyrus, dem Magier oder Mige-Gush von Persien, den Weg zum Thron ebnete, und wie Zopyrus dem durch Abschneiden verursachten Verlust seiner Nase den Besitz Babylons verdankte, so schlug auch mir der Verlust einiger Unzen Blutes aus meinem Antlitz zum Heile aus."

So kaufen die Kinder der Völker, welche die Beschneidung durchführen, durch diese Operation das Heil des übriggebliebenen Wesens zurück. Warum diese Operation hier

den Katzen anvertraut wird, werden wir erst bei der Schwarzen Katze verstehen.

Herr Mangel-an-Atem zerbricht „voll Schreck, Schmerz und Wut" seine Fesseln; „dann aber riß ich die Fensterriegel auf und stürzte mich voll Mut in die Tiefe hinab".

Wir kommen später auf die Katzen zurück und auf das, was sie wohl repräsentieren mögen. Jetzt wollen wir Herrn Mangel-an-Atem bei den wechselvollen Schicksalen seines unglaublichen Lebens weiterverfolgen.

„Nun fügte es der Zufall, daß der berüchtigte Straßenräuber W., mit dem ich eine fatale Ähnlichkeit hatte, zu dieser Zeit aus dem Stadtgefängnis in einen der Vororte geschafft wurde, wo das Schaffot seiner wartete. Da er schon seit langem schwer krank und bereits sehr schwach war, hatte man ihm die Vergünstigung gewährt, daß er ohne Handschellen und in den gewöhnlichen Sträflingskleidern zum Richtplatz geführt wurde. Er lag lang ausgestreckt auf dem Henkerkarren und fuhr zufällig gerade in dem Augenblick an dem Hause des Arztes vorbei, als ich mich aus dem Dachfenster stürzte. Sein Gefolge bestand lediglich aus zwei Rekruten des sechsten Infanterieregiments. Die beiden Rekruten waren betrunken; der Kutscher war eingeschlafen.

Ein weiterer fataler Zufall wollte es, daß ich geradewegs auf diesen Karren fiel. W. nun, ein durchs Ohr gebrannter Schuft, machte sich die Gelegenheit zunutze."

W. springt aus dem Karren und ist im Augenblick verschwunden; die beiden betrunkenen Rekruten verstehen nicht recht, was vorgeht, aber wie sie in dem Wagen einen aufrecht stehenden Mann bemerken, der dem Entwichenen ähnlich sieht, halten sie ihn für den, der seine Flucht hat vorbereiten wollen und schlagen ihn, nachdem sie neuerlich einen Schluck Alkohol zu sich genommen, mit dem Gewehrkolben nieder.

Herr Mangel-an-Atem wird hierauf dem Henker ausgeliefert. Dieser legt ihm einen Strick um den Hals.

Wir folgen nun der ersten Fassung der Geschichte, in der die Gefühle des Gehenkten in allen Einzelheiten beschrieben

werden.[114] In der späteren Fassung des *Broadway Journal* und der letzten bei Griswold ist diese lange und überaus interessante Stelle gestrichen.

„Gewiß, ich starb nicht. Der plötzliche Schlag, den ich auf dem Hals in dem Augenblick spürte, in dem das Fallbrett herabfiel, heilte nur die unglückselige Verrenkung, die mir der Herr in der Postkutsche zugefügt hatte. Obwohl es zweifellos mein Körper w a r, mit dem man so umging, k o n n t e, ach, mein Atem nicht mehr aussetzen, und wäre nicht der Druck des Knotens unter meinem Ohr gewesen, und der schnelle Blutandrang zum Hirn, so hätte ich mich kaum unwohl gefühlt.

Aber das zuletzt angedeutete Gefühl war von Minute zu Minute schwerer zu ertragen. Ich hörte mein Herz heftig schlagen, die Adern an meinen Händen und Handgelenken schwollen zum Platzen an, in den Schläfen schlug es Sturm — ich fühlte, daß meine Augen aus der Höhlung herausquollen. Wenn ich nun sage, daß meine Gefühle trotzdem nicht völlig unerträglich waren, wird man mir kaum glauben."

Herr Mangel-an-Atem beschreibt hierauf die Geräusche, die an seine Ohren dringen: Glockengeläute, Tamburwirbel, Meeresbrausen. Er schildert uns den seltsamen Zustand, in dem sich „die Kräfte seines Geistes" befanden, jene Kräfte, die es ihm gestatteten, mit erstaunlicher Schärfe und Sicherheit sogar den Zustand von Verwirrung zu analysieren, in dem sich dieser Geist befand.

„Das Gedächtnis, das mich vor allem anderen hätte verlassen müssen, schien seine Fähigkeit im Gegenteil vervierfacht zu haben. Jedes der Ereignisse aus meinem vergangenen Leben zog an mir wie hinter einem Schatten vorüber. Es gab nicht einen Ziegel des Hauses, in dem ich geboren wurde, nicht eine Seite der Fibel mit Eselsohren, in der ich als Kind geblättert und immer wieder geblättert, nicht einen Baum in dem Wald, in dem ich als Junge gejagt habe, die ich damals nicht in greifbarster Nähe gesehen hätte. Ich konnte jede einzelne der Zeilen, jeden der Absätze, ja ganze Kapitel aus den Werken wiederholen, die ich in meiner

114) V. E., Bd. 2, S. 357—364.

frühesten Kindheit studiert hatte, und während die Menge um mich herum vor Schrecken blind oder versteinert dastand, fühlte ich mich mit Aeschylos als Halbgott oder mit Aristophanes als Kröte."

Welcher Zustand konnte Edgar Poe zu den seltsamen Gefühlen eines Gehenkten angeregt haben? Eine Zeile später, nach einer überaus suggestiven Reihe von Punkten, sagt er es selbst:

„Träumerisches Entzücken bemächtigte sich jetzt meines Geistes, und ich glaubte, Opium gegessen zu haben oder durch den Haschisch der alten Assassinen gesättigt zu sein."

Mit diesen Worten gesteht uns Edgar Poe indirekt ein, daß er diese Droge benützt habe; die Träumereien und Gefühle des Herrn Mangel-an-Atem verraten uns dies im gleichen Maß, wie etwa die Gefühle des Reisenden im Ovalen Porträt, oder die des Monos, welcher Una nach seinem Hinscheiden von seinen Eindrücken berichtet.[115]

Diese Droge, die so ausgezeichnet dazu taugt, die Phantasie des Lebens im Tode, welche das Unbewußte Poes immer wieder heimsucht, durch begeisternde Träume, mit denen sie den unbeweglich daliegenden Adepten beglückt, wiederzugeben, wirkt bei unserem Gehenkten weiter nach. Er hat ruckweise den Eindruck, bei klarem Verstand zu sein; dann sieht er von seiner Höhe mit Stolz auf das Durcheinander von Köpfen herab.

„In meinem Entzücken blickte ich mit tiefem Mitleid auf sie hinunter, und während ich mir diese verstörte Versammlung ansah, dankte ich der hohen Gunst, die meinem eigenen Stern beschieden war."

Herr Mangel-an-Atem raisonniert inzwischen wie ein Berauschter weiter über die verschiedenartigsten metaphysischen Gegenstände, er phantasiert von Coleridge, Kant, Fichte und

---

115) *The Colloquy of Monos and Una* (*Graham's Magazine*, August 1841; 1845).

dem Pantheismus. Aber Punkte im Text zeigen an, daß sich sein Zustand von Rauschwahn verschlimmert hat.

„Ein schneller Wechsel fand jetzt in meinen Gefühlen statt. Die letzten Spuren von Zusammenhängen entschwanden aus meinen Betrachtungen. Ein riesiges Gewitter, ein Sturm von Ideen, die meine Seele verwirrten, trugen meinen Geist wie eine Feder davon. Verwirrung folgte auf Verwirrung, wie die Welle auf die Welle."

Herr Mangel-an-Atem wird indessen vom Galgen heruntergeholt. Sein Geist ist derart verwirrt, daß er nicht erfassen kann, was mit ihm geschieht; er empfindet jedoch den Stoß. Inzwischen ist der wahre Schuldige neuerlich verhaftet worden, wenn auch zu spät. Der vom Galgen heruntergeholte Herr Mangel-an-Atem scheint ganz tot zu sein, obwohl er noch immer lebt. Und da niemand seinen Körper anfordert, entschließt man sich, ihn am nächsten Tag in einem der Grabgewölbe beizusetzen. Inzwischen aber verwahrt man seine „Leiche" in einem Zimmer, das er uns folgendermaßen beschreibt:

„Man legte mich in ein sehr kleines und mit Möbeln ganz verstelltes Zimmer, das mir aber so groß zu sein schien, als ob es das Weltall enthalte. Ich habe niemals mehr, weder vorher noch nachher, körperlich oder geistig eine Todesangst erlitten, die nur halbwegs der glich, welche jener einfache Gedanke verschuldete. Seltsam! daß der bloße Begriff von abstrakter Ausdehnung, von Unendlichkeit, von Schmerz begleitet sein soll. Das war aber hier der Fall. Wie verschieden, sagte ich mir, sind doch unsere einfachsten Gefühle, wenn sie im Leben oder im Tod, in der Zeit oder in der Ewigkeit, hier oder im Jenseits Gestalt bekommen!"

Herr Mangel-an-Atem berichtet uns auf diese Weise von dem Verlust des Raum- und Zeitsinnes, der dem Opiumrausch zu eigen ist, von Gefühlen, die er beim Herannahen des Todes — denn trotz des Verlustes seines Atems und seiner Eingeweide glaubt er mit Recht nicht daran, tot zu sein — empfindet.

„Der Tag ging zu Ende, ich bemerkte, daß es dunkel wurde — und noch immer lastete jener schreckliche Gedanke auf mir. Er ließ sich übrigens nicht in die Grenzen des Raumes einsperren, er breitete sich, wenn auch in entschiedenerer Form über alle Gegenstände aus, und vielleicht wird man nicht verstehen, wenn ich sage, er beherrschte schließlich alle meine Empfindungen. In meiner Einbildung waren meine Finger, die kalt, klebrig, steif und hilflos (*helplessly*) aneinandergepreßt lagen, so angeschwollen, daß sie die Dimensionen eines Antäus erreichen konnten. Jeder Teil meines Körpers beteiligte sich an ihrer übermäßigen Größe. Die Geldstücke — ich erinnere mich sehr gut daran —, die man auf meine Augenlider gelegt hatte, die sie aber trotzdem nicht vollständig zuschlossen, schienen unermeßlich groß zu sein, sie waren die riesigen Räder des olympischen oder des Sonnenwagens.

Was aber besonders seltsam war, ich empfand kein Gefühl von Gewicht, von Schwere. Im Gegenteil, ich wurde durch die Tendenz, wie eine Boje an die Oberfläche des Wassers getrieben zu werden, durch die quälende Schwierigkeit, die ein Schwimmer im tiefen Wasser empfindet, wenn er unten bleiben will, sehr belästigt. Inmitten dieses Durcheinanders von Angstgefühlen mußte ich lachen, herzlich in meinem Innern lachen, wenn ich daran dachte, wie sehr die Elastizität meiner Bewegungen gegen den Riesenberg meiner Gestalt abgestochen hätte, wäre es mir eingefallen, aufzustehen und fortzugehen."

Dieser Verlust des Gewichtssinns ist ein Charakteristikum der Opiumträume. Er tritt in unserer Geschichte zugleich mit dem eigenartigen Gefühl auf, angeschwollen zu sein; dieses Gefühl ist jedoch durch andere Ursachen als den Verlust des Gewichtssinns bewirkt, von ihm werden wir noch zu sprechen haben.

*

Wir verlassen Herrn Mangel-an-Atem in dem Augenblick, in dem er sich dem Genuß und den Qualen seines Wahns hingibt, und fragen uns: warum hat Poe seinen burlesken Helden gerade der Strafe des Henkens ausgeliefert, und warum hat er den Tod des Gehenkten durch einen Opiumrausch ersetzt? Diejenigen Leser, welche diese Frage für müßige Spielerei

halten und sie durch die Bemerkung beantworten möchten, es handle sich einfach um eine wirre Phantasie des Erzählers, verkennen — ebenso wie übrigens die meisten Menschen — die Tatsache einer bis ins Unbewußte hinabreichenden tieferen psychischen Determinierung.

Nun hat das Henken in allen Landstrichen und zu allen Zeiten wie es scheint, den gleichen Ruf: nämlich den, beim Gehenkten eine Erektion und eine Ejakulation in extremis hervorzurufen.[116] Diese Tatsache regte gewiß die in der

---

116) An diesen Glauben schließt sich gewiß zum großen Teil die Tatsache an, daß in der Selbstmordstatistik die Ziffer für die Gehenkten, welche fast immer sehr bedeutend ist, im allgemeinen beinahe ausschließlich von den Männern geliefert wird. In Frankreich im besonderen soll seit ungefähr dreißig Jahren der Prozentsatz der Gehenkten unter den Selbstmördern dreißig bis vierzig betragen, wobei sich keine Frau unter ihnen befindet. (Nach einer Mitteilung des Professors René Piédelièvre. Siehe auch Balthazard, *Précis de Médecine légale*. Paris, Baillière, 1928, S. 185.)

Über die Erektion und Ejakulation *in extremis* beim Gehenkten schreibt L. Thoinot in seinem *Précis de Médecine légale* (Paris, Octave Doin et Fils, 1913), Bd. 1, S. 638/639:

„Eine der Fragen, um die früher überaus heftig gestritten wurde, betrifft die *Erektion* und *Ejakulation* im Verlauf des Henkens.

Man findet in der Mehrzahl der Fälle Spermen im Harnröhrenkanal der Gehenkten und häufig auch Spermenflecken auf den Kleidern.

Ist nun die Anwesenheit des Spermas ein einfaches, gewöhnliches, an Leichen zu beobachtendes Phänomen, das bei den Gehenkten ebenso wie bei allen Leichen auftritt?" (durch ein allgemeines Nachlassen der Schließmuskeln), „oder ist sie das Ergebnis eines Lebensphänomens, einer Erektion und einer Ejakulation?" Guyon, ein Arzt in der französischen Marine, der 1822 beim Henken von vierzehn Negern anwesend war, beobachtete, daß sich bei allen im Augenblick der Strangulation der Penis kräftig versteifte; eine Stunde später war er bei neun Leichen noch im Zustand einer Halberektion und aus dem Kanal trat Spermenflüssigkeit heraus. Das in der Harnröhre gefundene Sperma war also durch den Lebensprozeß der Ejakulation dorthin gelangt (nach Brouardel). Der Bericht Guyons wurde für unglaubwürdig gehalten und unter den

Folklore auftretende Assoziation zwischen dem Gehenkten und der Mandragola an, jener menschenähnlichen Wurzel, die in früheren Zeiten in der Magie eine wichtige Rolle gespielt hat. Man behauptet auch, daß alte Herren zum „Halb-Henken" Zuflucht nahmen, um ihre ohnmächtige Erektion wieder zu beleben. Und der Gedanke, den impotenten Herrn Mangel-an-Atem dem Henker gerade in dem Augenblick auszuliefern, in dem der Chirurg eine symbolische Eingeweidekastration vorgenommen hat, würde einem Protest, einer Revanche des Un-

---

Autoren des neunzehnten Jahrhunderts nahm bloß Devergie die Tatsache einer Erektion und Ejakulation bei den Gehenkten an.

Orfila, der Leichen drei oder vier Stunden nach dem Tode herunternahm, konnte einen starken Blutandrang in die Genitalorgane und das Eindringen der Spermatozoiden in die Harnröhre beobachten.

Tardieu, der mit Devergie über diesen Punkt eine scharfe Debatte abführte, sah in der Anwesenheit der Spermenflüssigkeit in der Harnröhre nur ein physisches Phänomen, das durch die Lage des Körpers entstanden war. Pellereau, der besonders leicht die Phänomene beim Henken beobachten konnte, da er Assistent bei den Hinrichtungen auf der Mauritius-Insel war, stellte nie eine wirkliche Ejakulation bei den von der Gerichtspartei Gehenkten fest.

Auch die deutschen klassischen Autoren Casper, Maschka, Hofmann haben die Behauptung, bei den Gehenkten trete eine Ejakulation auf, bekämpft, und so hat sich die bis in die letzte Zeit ganz allgemein angenommene Doktrine gebildet, das Sperma in der Harnröhre der Gehenkten habe weder eine größere Wichtigkeit noch irgendeine andere Bedeutung als das bei anderen Leichen.

Es scheint aber, daß wir uns heute von dieser jede andere ausschließende Meinung befreien und zugeben müssen, daß in gewissen, wenn auch wahrscheinlich außergewöhnlichen Fällen, Gehenkte eine aktive Erektion und Ejakulation während des Henkens aufgewiesen haben."

Thoinot zitiert dann Feld, Ebertz, Pellier, Baslini, Caprara, Ziemke, Hansen, Puppe und Götz, die alle gebührenderweise bei den Gehenkten Erektionen und selbst Ejakulationen festgestellt haben.

Ob es sich nun so verhält oder anders, ob eine Erektion oder Ejakulation aufgetreten ist oder nicht, die Annehmlichkeit des

bewußten Poes entsprechen, das sich den Phallus wieder zuteilt: „Nein", scheint Poe hier zu verkünden, „ich bin nicht verstümmelt, ich habe meinen Phallus behalten, hier seht ihr ihn!" Und die Menge der tausend Zuschauer sieht verblüfft auf den Gequälten. Aber auf welch sardonische Weise wird diese Restituierung durchgeführt! Obwohl Herr Mangel-an-Atem sich auf dem Galgen „mit Äschylos als Halbgott" fühlt, „mit tiefem Mitleid" auf die Menge zu seinen Füßen herabsieht, und „der hohen Gunst" dankt, die seinem „eigenen Stern beschieden war", ist er doch nur ein Gehenkter. Auch sein Phallus, den er auf heldenhaft-komische Weise zurückbekommen, und mit dem er sich durch seinen ganzen Körper identifiziert,[117] ist nur ein „Gehenkter", d. h. ein schlaffer Penis ohne Erektionen. Wir begegnen hier, wie beim Atem und dem

---

Gehenktwerdens scheint jedenfalls überaus gering zu sein; alle Berichte von Gehenkten, die lebend wieder heruntergenommen wurden, stimmen in dem Punkt überein, daß gleich zu Beginn, „nach einem Gefühl der Hitze im Kopf, Sausen und Pfeifen in den Ohren, leuchtenden Lichtsensationen, zum Beispiel der Vision von Funken, Blitzen usw. ... die Beine schwer werden und schmerzlos, ohne Atmungsbeschwerden jedes Gefühl erlischt und man das Bewußtsein verliert" (Thoinot, S. 637).

Erst dann entstehen bei den Gehenkten die habituellen Zuckungen, welche dem Tode vorausgehen.

Diese realen Tatsachen sind jedoch ohne Bedeutung für die universale Symbolik des Henkens. Und der Analytiker fragt sich mit Recht, ob die Verschiedenheit der Meinung der Autoren, wenn von der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit der Erektion und Ejakulation beim Gehenkten gesprochen wird, nicht zum Teil wenigstens der Tatsache zugeschrieben werden muß, daß in ihnen selbst die Sexualsymbolik des Henkens, mit der wir uns nun beschäftigen werden, mehr oder weniger gegenwärtig oder verdrängt ist.

117) Ich verdanke Freud selbst diese Beobachtung der symbolischen phallischen Bedeutung, den der ganze Körper des Gehenkten bekommt. Ich werde bei der Schwarzen Katze (S. 394 ff.) noch darauf zurückkommen.

Flatus, wieder einer Symbolisierung der Potenz durch Impotenz.

Auch die Art, wie der Gehenkte seine Rephallisierung erträgt, deutet auf den gleichen Ursprung hin. Er empfindet Wollust, gewiß, aber das ist die Wollust des „pharmako-toxischen Orgasmus"[118] beim Opiumgenuß, bei dem die Libido in dem Organismus, der unfähig ist, ein außenstehendes Liebesobjekt zu erreichen, irgendwie einen Kurzschluß erzeugt hat. Der Opiumwahn ersetzt wie der Wahn aller Süchte den Orgasmus der Masturbation, er ist eine Form der Befriedigung, welche auf die vorgenitale orale Phase, aus der die phallische onanistische Betätigung des Kindes verschwunden ist, regredierte.

Diese Betätigung wirkt in dem Opiumwahn des Herrn Mangel-an-Atem nach, der gehenkt, dann heruntergenommen wird. Aber sobald sie im Vorbewußten auftaucht, wird sie

118) Sándor Radó, Die psychischen Wirkungen der Rauschgifte. Versuch einer psychoanalytischen Theorie der Süchte (Int. Ztschr. f. PsA., XII, 1926, S. 540). Radó entwickelt in seiner Arbeit folgende Gedanken: Der Orgasmus ist dadurch charakterisiert, daß das Wollustgefühl sich über den ganzen Körper ausbreitet, er ist eine allgemeine Entladung der Libido. Der „pharmakotoxische Orgasmus" hat den gleichen Charakter wie der venerische, aber in einer nichtexplosiven Form, in einem verlangsamten Ablauf. Das Vorbild für diesen Orgasmus oralen Ursprungs ist der „alimentäre Orgasmus" des Säuglings, ein Befriedigungsvorgang, die allgemeine Entladung der Spannung, welche nach der Nahrungsaufnahme und während der Verdauung entsteht und die den kulminierenden Punkt des Oralstadiums, in dem sich der Säugling befindet, darstellt. Die Süchtigen regredieren auf diese ursprüngliche Oralphase, an die sie fixiert geblieben sind, sie verlieren ihre Genitalität und ziehen nach und nach die Besetzung der äußern Objekte allmählich zurück. Sie konzentrieren schließlich ihre ganze Libido auf das wollustbefriedigende Gift; und ebenso wie die Aufnahme von Milch und der alimentäre Orgasmus, der dem Trinken folgt, das einzige Lebensziel des Säuglings war, wird es nun ihr einziges Ziel, das Gift zu bekommen.

sofort mit Angst besetzt, mit der gleichen Angst, mit der sie in Poes Kindheit verdrängt worden und die den Erzähler zur endgültigen Impotenz verurteilt hatte.

Lesen wir noch einmal nach, was Herr Mangel-an-Atem in dem Augenblick empfand, in dem er gehenkt wurde, d. h. in dem er seinen Phallus wiederbekommen hatte:

„Ich hörte mein Herz heftig schlagen, die Adern an meinen Händen und Handgelenken schwollen zum Platzen an, in den Schläfen schlug es Sturm — ich fühlte, daß meine Augen aus der Höhlung herausquollen."

Wir haben darin eine unbewußte Anspielung auf die Erektion zu sehen, auf das Einströmen des Blutes in das Corpus cavernosum. Das Gefühl des Anschwellens ist „von Minute zu Minute schwerer zu ertragen", wegen einer (bei Neurotikern klassischen) Affektumkehrung, durch die sich die Wollust dank der Verdrängung in Angst verwandelt hat.

Noch durchsichtiger ist die Anspielung auf die Erektion in den Phantasien des Gehenkten nach dem Henken. Seine Finger, die Werkzeuge der Masturbation — ebenfalls eine klassische Verschiebung vom Penis zur Hand hin —, sind „so angeschwollen, daß sie die Dimensionen eines Antäus" erreichten, des Riesen, dessen Kraft wuchs, sobald er die Erde, seine Mutter, berührte: der ganze Körper nimmt schließlich an diesem ungeheuerlichen Wachstum teil. Diese Gefühle erinnern an gewisse Alpträume. Ich kenne einen bei einem Kind, das später analysiert wurde, wiederholt aufgetretenen Alptraum, den das Kind den Schraubentraum (*le rêve de la vis*) nannte. Das kleine Mädchen hatte das Empfinden, bei Dämmerlicht in seinem kleinen Bett auf dem Rücken zu liegen; und von seinem Bauch erhob sich im rechten Winkel bis zur Decke steigend eine riesige Holzschraube, die sich drehte, ganz langsam drehte und mit Vogelleim beschmiert, daher klebrig war. Das Kind hielt die Schraube

mit beiden Händen und die Hände wurden immer dicker und schwollen — ganz wie die von Poes Helden — derart an, daß sie das ganze Zimmer ausfüllten. Und nun erwachte das Kind mit unbeschreiblichen Angstgefühlen. Die spätere Analyse ließ erkennen, daß es sich in diesem Traum um einen Alp handelt, der nach der Entwöhnung von der Onanie durch die Bedrohung mit dem Tod aufgetaucht und ein Onanieersatz war. Es war ein Klitoriserektionstraum mit Penisneid und in Angst verwandelter Wollust. Das Element Vogelleim repräsentierte sowohl die Feuchtigkeit der Schleimhautsekrete als auch den wirklichen Vogelleim, mit dem die Fliegenfänger bestrichen waren, die von der Decke des Hauses herabhingen. Das Kind war von Mitleid mit dem Schicksal der armen, auf den Leim gegangenen und nun wirklich toten Fliegen erfaßt, welche den Vogelleim, das „Tabu“, berührt hatten. So erging es den Menschen, welche die Schraube oder das Laster (*la vis, le vice*) liebten, und die es wagten, die Hände (als Ersetzung für anderes) anschwellen zu lassen.

Das Element A u f f l u g, Befreiung von der Schwere, das nicht nur für den Opiumtraum, sondern auch für den Erektionstraum — in dem die Schwere besiegt erscheint — charakteristisch ist, hätte in diesem Augenblick, in dem die Erektion in kaum verhüllter Form vorgeführt wird, nicht besonders erscheinen müssen. Aber der Wahn des Herrn Mangel-an-Atem nimmt auch zu ihm seine Zuflucht und der Unglückliche wird von der Tendenz, „wie eine Boje an die Oberfläche des Wassers getrieben zu werden“, und auch „durch die quälende S c h w i e r i g k e i t, die ein Schwimmer im tiefen Wasser empfindet, wenn er u n t e n b l e i b e n will“ sehr belästigt. Die latente Tendenz zur Erektion mußte eben dem sie verdrängenden, impotenten Poe wie eine Tortur vorkommen. Das Verlangen nach Wollust hatte sich in das Gefühl entsetzlicher Angst verwandelt. Und ihr mußte er entfliehen, ihr den

Alkoholrausch und besonders den Opiumrausch vorziehen, der den Phallus in Frieden läßt, er mußte leben „mit den Kennzeichen der Toten, tot (sein) mit den Neigungen der Lebenden . . .“, sehr ruhig leben, wenn auch ohne Atem. Man weiß, daß das Opium sehr schnell entmännlicht und die Erektionen jener Menschen unterdrückt, die sich ihm hingeben.

Wir berühren hier ein biologisches Problem, das, besonders hundert Jahre nach den Ereignissen, nur sehr schwer zu lösen ist. Welcher Art war die Impotenz Poes? Litt er nur unter dem psychischen Unvermögen, sich der Frau nähern zu können, war diese Impotenz nur das Etwas, das ihn hinderte, neben der Frau in den „Zustand der Gefahr“ zu geraten und behielt er trotzdem die Fähigkeit zu solitärer Erektion? Oder war jede Möglichkeit, eine Erektion zu produzieren, frühzeitig in ihm verschwunden? Ich neige zur Ansicht, daß es sich bei Poe um die zweite, vollständigere Form der Impotenz handelte, denn als der junge, zweiundzwanzigjährige Edgar Poe sich seit Baltimore, 1831, wenigstens zeitweise in einen Opiumrausch zu versetzen schien, tat er dies sicherlich einem inneren Befehl zu Gefallen, der ihm jede Erektion untersagte. Die langanhaltenden und undeutlichen Wollustzustände, die ihm das Opium verschaffte und bei denen er schlaff wie ein gesättigter Säugling dalag, behagten seiner nekrophilen Psyche: eine Vergewaltigung nach dem üblichen grauenhaften, aktiven Schema hätte ihm einen moralischen Widerwillen eingeflößt, der Traum hingegen, die düstere und ästhetische, besinnliche Weise konnte ihn, ohne daß er Gewissensbisse haben mußte, glücklich machen.

Nur in der Geschichte vom L ö w e n[119] kann sich der Held — im Gegensatz zu Herrn Mangel-an-Atem, der seinen Atem verloren hat — der Riesengröße seiner Nase — Penis-

119) *Some Passages in the Life of a Lion* (*Lionizing*). (*Southern Literary Messenger*, Mai 1835; 1840; 1845; *Broadway Journal*, I, 11.)

ersatz und Werkzeug, durch das er sich alle seine gesellschaftlichen Erfolge verschaffte — rühmen. Aber am Schluß dieser Geschichte wird er auf seinem eigenen Boden vom Kurfürsten von Bluddennuff geschlagen, dem er diesen Körpervorsprung weggeschnitten hat. Der Impotente ist nämlich — wie wir schon gesagt haben — oft auf seine Unfähigkeit und Impotenz stolz, er fühlt sich über die gewöhnlichen Sterblichen erhaben. Und wenn „in Fum-Fudge die Größe eines Löwen im Verhältnis steht zur Größe seines Gesichtsvorsprungs — aber beim Himmel!! es läßt sich nicht Schritt halten mit einem Löwen, der überhaupt keine Nase hat".

*

Wir suchen nun Herrn Mangel-an-Atem wieder in dem mit Möbeln seltsam angeräumten Zimmer auf, wo er seine Beerdigung erwartet. Nachdem er die ganze Nacht über seinen unmittelbar bevorstehenden Tod nachgedacht hat, über den Tod, den er sich als einen „Zustand von Unbeweglichkeit vorstellte, welche die Beweglichkeit herbeiwünscht, von Ohnmacht, die nach Macht strebt, ... brach endlich der Morgen heran, und mit dem nebeligen düstern Morgen kamen die einen dreifachen Schrecken verkündenden Vorläufer des Grabes". Der Unglückliche, der weder sprechen kann noch sich rühren, sieht durch seine halbgeschlossenen Augenlider, wie der Sarg hereingetragen wird; der Leichenbestatter tritt auf ihn zu, in der Hand hat er einen Schraubenzieher, rechts und links von ihm stehen die Gehilfen. Dann taucht — wieder — ein dicker Mann auf,

„der mich bei den Füßen nahm, während ein anderer, den ich nur fühlen konnte, meinen Kopf und die Schultern hob. Diese Zwei legten mich in den Sarg, zogen das Leichentuch über mein Gesicht und schlossen den Deckel. Eine der Schrauben, die in falscher Richtung in das Holz getrieben wurde, drang durch die Unachtsam-

keit des Bestatters tief in meine Schulter. Ein Krampf schüttelte mich. Mit Schrecken und Herzklopfen dachte ich daran, daß diese Manifestierung des Lebens, wäre sie um eine Minute früher gekommen, die Beerdigung vermutlich verhindert hätte. Aber ach, jetzt war es zu spät und die Hoffnung verlosch in meiner Brust, wie ich fühlte, daß ich auf die Schultern von Männern gehoben, die Treppe hinabgetragen und in den Leichenwagen gelegt wurde.

Während der kurzen Strecke bis zum Friedhof erreichten meine seit einiger Zeit lethargisch gewesenen und stumpf gewordenen Gefühle einen mir unerklärlichen Grad von intensiver und abnormaler Lebhaftigkeit. Ich konnte ganz deutlich das Wehen der Federn, das leise Sprechen der Leichenträger, das feierliche Schnauben der Pferde hören, ich war von dem schmalen und genau passenden Sarg derart umfaßt,[120] daß ich den langsameren oder schnelleren Gang des Leichenzuges fühlen konnte, und jede Bewegung des Kutschers, das Hin und Her in den Straßen, und ob es nach rechts ging oder nach links. Ich roch ganz deutlich den besonderen Geruch des Sarges, den scharfen Geruch der Stahlschrauben, ich sah sogar das Gewebe des Leichentuches, das auf meinem Gesicht lag, und erfaßte auch die schnelle Aufeinanderfolge von Licht und Schatten, die durch das Flattern der schwarzen Tücher im Innern (*body*) des Fahrzeugs hervorgerufen wurde".

Der Blick des Unglücklichen, der die Eigenschaft von Röntgenstrahlen zu haben scheint, dringt also durch das Holz des Sarges. Aber kann man darin nicht die Spur einer Erinnerung entdecken, einer Phantasie, die später auf andere Leichenwagen verschoben wurde: die Phantasie von dem Leichenwagen der Mutter? Denn das Kind, das ja nicht in ihm lag, hätte ihn von außen sehen können. Das würde auch die seltsame Tatsache erklären, warum der Sarg eines Hingerichteten mit Federn geschmückt die Stadt durchquerte und von einem ganzen Leichenzug gefolgt war: im Unbewußten handelt es sich um den Leichenwagen der Mutter, dem mitleidige Bewunderer der Künstlerin und alle ihre Kameraden gefolgt sein mußten. Und

120) Im Original steht „*confused*", was aber nur ein Irrtum sein kann.

auch das mit Möbeln vollgestopfte Zimmer, in dem der Verurteilte seine Beerdigung erwartet hat, und das uns durch seine Seltsamkeit überrascht, dürfte eine dunkle Erinnerung an das erste Zimmer sein, in das der kleine Edgar den Tod eintreten gesehen hatte: eine Erinnerung an das armselige möblierte Zimmer, das bei Frau Phillips, der Modewarenverkäuferin, gemietet worden war, und in dem Elizabeth Arnold im Sterben lag und starb.

Aber das Zimmer, der Sarg, der Leichenwagen dieser Geschichte dienen auch einer unbewußten Absicht, da sie die Orte darstellen, an denen der Held in immer wachsendem Maße von dem Augenblicke an seine Regression durchführte, von dem an er in dem Opiumtraum versunken war, der das Henken begleitet hatte und auch nach der Hinrichtung weiterwirkte. Dieser Traum ersetzte das Grauen vor dem Tod, und der Tod, der nun folgt, entspricht im Unbewußten einer Rückkehr in den Mutterleib. Der Opiumtraum reproduzierte in weitestem Maße die wollüstige Befriedigung des gesättigten Säuglings; Herr Mangel-an-Atem vollendet daher nach dieser oralerotischen Phase seine fortschreitende Regression auf dem Weg in die Vergangenheit. Von dem mit Möbeln überfüllten Zimmer, das wahrscheinlich eine Spiegelung des Zimmers ist, in dem seine Mutter starb, kehrt er auf symbolische Weise in den mütterlichen Uterus selbst zurück, indem er von dem schmalen Sarg Besitz ergreift. Und nun verfolgt ihn der Vater, der allgegenwärtig wie Gott ist und hier durch den Leichenbestatter dargestellt wird, bis in diese letzte Zuflucht im mütterlichen Uterus, er durchbohrt ihm die Schulter mit einer Schraube, deren symbolischer Sinn jedem Analytiker klar ist. Diese Schraube hat hier die gleiche phallische Bedeutung, wie die oben in dem Kindertraum zitierte. *To screw* bedeutet im Vulgär-Englischen soviel wie koitieren. Und die ganze Situation ist eine Anspielung auf eine jener Phantasien des Un-

bewußten, die dem Laien besonders unfaßbar zu sein scheinen, nämlich eine Anspielung auf eine intrauterine Beobachtung des Koitus, eine Phantasie, die in einer andern, berühmten Erzählung Poes (die wir an der ihr zukommenden Stelle analysieren werden) auf eine überaus großartige und durchsichtige Weise ausgedrückt wird.

Nachdem Herr Mangel-an-Atem durch die durchbohrende Berührung mit der Schraube, aber immer noch im Sarge liegend, wieder lebendig geworden ist, wird er „auf die Schultern von Männern gehoben, die Treppe hinabgetragen und in den Leichenwagen gelegt". Der Sarg stellt den mütterlichen Uterus dar; der Leichenzug repräsentiert nach einer für „Wagen" häufig auftretenden Infantilsymbolik den Mutterkörper in seiner Gesamtheit. Der gravide Uterus, den der volle Sarg darstellt, wird von dem Leichenwagen beim Schritt der Pferde, die „feierlich schnaufen", ebenso „getragen", wie seinerzeit der kleine Edgar, dann aber Rosalie im mütterlichen Leib von einem durch die Schwindsucht atemlosen und vom Tode gezeichneten Körper getragen wurden. Bei dieser Umarmung durch die „schmale und genau passende" Plazenta erreichen die Empfindungen des vom Mutterblut genährten Fötus „einen ... unerklärlichen Grad von intensiver und abnormaler Lebhaftigkeit". So konnte sich Edgar Poe in seinem Unbewußten die Vitalität des Fötus in der zweiten Hälfte seiner intrauterinen Existenz vorstellen, in der Periode, in welcher er schon groß geworden war, von den müden Bewegungen der Mutter gewiegt wurde, sich in ihr bewegte und für die erste Manifestierung von Leben erwachte.

Aber die Regression auf dem Weg in die Vergangenheit des Fötus geht noch weiter. Vor der Periode, in der sich der Fötus zu bewegen beginnt, hat er eine ursprüngliche Zeit gekannt, in der er als unbewegliche Form in den Limben des mütterlichen Körpers schlummerte. Und der Sarg des Herrn

Mangel-an-Atem, der endlich an seinem Bestimmungsort angelangt ist, wird in den „Eingeweiden" des Grabs, in dem Grabgewölbe, das auf ihn wartet und sich dann schließt, bestattet.

Nach dem, was mich an jenem Morgen überrascht hatte . . ., war anzunehmen, daß Monate vergehen würden, bis sich die Pforten des Grabes wieder öffnen; und selbst wenn ich diese Zeit überleben könnte, welches Mittel hätte ich, um die Leute von meiner Lage zu verständigen oder aus dem Sarg herauskommen zu können? Ich fand mich daher mit viel Ruhe mit meinem Schicksal ab und fiel nach einigen Stunden in einen tiefen, todesähnlichen Schlaf."

Die Regression, die hier beim allerersten Fötusstadium angelangt ist, kann nicht mehr weiter zurückschreiten.

„Wie lange ich in diesem Zustand" (des Fötalschlafs) „verharrte, weiß ich nicht. Als ich erwachte, waren meine Glieder nicht mehr steif vom Todeskrampf, ich konnte mich bewegen. Ohne besondere Mühe hob ich den Deckel meines Gefängnisses auf — durch die Feuchtigkeit der Luft war das Holz um die Schrauben herum verfault."

Herr Mangel-an-Atem verläßt nun seinen Uterussarg und geht mit dem unsicheren Schritt des Neugeborenen im Gewölbe herum. Und wie ein Neugeborener empfindet er in diesem Augenblick die Qualen des Hungers, er hat einen „unerträglichen Durst".

„Aber diese Kalamitäten verursachten mir, was seltsam ist, weniger Unbehagen als die schrecklichen Prüfungen, die mir mit der fortschreitenden Zeit der Teufel *Ennui*[121] auferlegte. Noch seltsamer aber waren die Mittel, durch die ich ihm beizukommen versuchte."

Herr Mangel-an-Atem grübelt nun über den Bau und den Umfang des riesigen, in Sektoren geteilten Grabgewölbes nach, das ihn gefangen hält. Er zählt immer wieder die Steine, wie ein von Arithmomanie befallener Wahnsinniger. Aber er ver-

121) Im Original französisch.

sucht auch durch andere Methoden, die Last der Stunden von sich abzuwälzen.

„Um mir doch ein wenig Zerstreuung zu schaffen, betrachtete ich aufmerksam die vielen Särge, die um mich herumstanden. Ich hob, von einem zum andern tretend, ihre Deckel auf, und versenkte mich in eine tief nachdenkliche Betrachtung der darin enthaltenen sterblichen Überreste."

Wir setzen jetzt die Erzählung in der endgültigen Fassung fort, in der alle Stellen, die wir seit der Episode vom Henken zitiert haben, fehlen. Wieder einmal kann man dabei feststellen, daß gerade die in den Träumen vergessenen, oder was dem äquivalent ist, die fortgeschafften Elemente in den Phantasien der dichterischen Phantasie das Unbewußte am deutlichsten offenbaren.

Um sich Zerstreuung zu verschaffen, öffnet also Herr Mangel-an-Atem einen Sarg.

„Dieser Mann da, so sagte ich mir beim Anblick einer aufgeschwemmten dicken Leiche, ist sicherlich ein im wahrsten Wortsinne unglücklicher, sehr unglücklicher Mensch gewesen. Ihn traf das düstere Los, nicht schnell gehen zu können, sondern wie eine Ente watscheln zu müssen, nicht gleich einem menschlichen Wesen durchs Leben zu schreiten, sondern gleich einem Elefanten, nicht gleich einem Manne, sondern gleich einem Rhinozeros. Seine Versuche zu einer raschen Vorwärtsbewegung blieben erfolglos. Sein Mißgeschick hatte zur Folge, daß ihn bei jedem Schritt seine Körperfülle bald nach rechts, bald nach links zog. Er begnügte sich mit dem Studium der Gedichte von Crabbe.[122] Die Wunder einer *Pirouette* blieben ihm verschlossen, der *Pas de Papillon*[123] war ihm ein wesenloser Begriff. Nie hat er den Gipfel eines Berges ersteigen, nie von der Höhe eines Turmes herab das wunderbare Leben einer großen Stadt betrachten können. Die Sommerhitze war ihm ein grimmiger Feind. In den Hundstagen war sein Leben wahrlich das Leben eines Hundes. Er hatte in dieser Zeit nur von Feuer und Erstickungstod geträumt, sein Elend hat ihm

122) George Crabbe (1754—1832), englischer Dichter.
123) Auch bei Poe französisch.

Berge auf Berge, den Pelion auf den Ossa getürmt. Er war kurzatmig, um alles in einem Wort zusammenzufassen, er war kurzatmig. Er war unfähig, auf einem Blasinstrument zu musizieren. Wahrscheinlich hat er selbsttätig sich bewegende Fächer, Windsegel und Ventilatoren erfunden. Er begönnerte Du Pont, den Blasebalgfabrikanten, und starb eines elenden Todes bei dem Versuch, eine Zigarre zu rauchen. Es war ein Fall, der mir tiefes Interesse, ein Schicksal, das mir aufrichtige Teilnahme einflößte."

Nach unserer Meinung ist nun diese aufgeschwemmte dicke Leiche, die Herr Mangel-an-Atem ausgrub, nicht nur eine des Erbarmens werte Spiegelung seiner selbst. Sie ist mehr; diese aufgedunsene Leiche erinnert uns an andere Gestalten aus Erzählungen Poes, an die aufgeschwemmte Leiche des Rogers im Pym, an die feiste Königin in König Pest, die „im letzten Stadium der Wassersucht" war und einem Faß glich. Für den Dichter Poe, der an Frauen gerade die ätherische und schwindsüchtige Gebrechlichkeit liebte, ist der seltsame Embonpoint, den sie manchmal aufwiesen, immer ein Objekt der Lächerlichkeit gewesen. In der Tausendzweiten Nacht der Scheherazade[124] spricht er ganz entsetzt von den damals bei den Frauen modernen Tournuren, durch die sie in „Dromedare" verwandelt werden. Wenn wir nun diese Beispiele vom Standpunkt der Analyse aus betrachten, dann entdecken wir, daß alle einen bestimmten gleichen Gedanken ausdrücken. In König Pest besteht das königliche Paar aus der dicken Königin und dem König, der ganz besonders lang und abgezehrt ist; wir nehmen nicht zu viel von unserer Geschichte vorweg, wenn wir verraten, daß auch in den Särgen, aus denen im Verlorenen Atem die aufgeschwemmte dicke Leiche hervorgekommen ist, ein ungewöhnlich abgezehrter und langer Partner liegen wird. Die dicke Leiche ist außerdem zur Genüge durch die Tatsache charakterisiert, daß sie nicht tanzen kann:

124) *The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade.* (*Godey's Lady's Book*, Februar 1845; *Broadway Journal*, II, 16.)

„die Wunder einer *Pirouette* blieben ihm verschlossen, der *Pas de Papillon* war ihm ein wesenloser Begriff." Stellt daher diese aufgeschwemmte Leiche nicht eine Anspielung dar, durch die sich Poe an seiner Mutter rächen wollte, eine Anspielung auf das Faktum, daß sie an dem kleinen Edgar das Verbrechen beging, ihm in der Schwester einen Rivalen zu geben? Damals, als die zarte Tänzerin, die geliebte Sylphide mit Rosalie schwanger war, konnte sie nicht mehr tanzen, sie wurde schwerfällig, kurzatmig, „aufgeschwemmt dick" und blieb bei ihrem kleinen Sohn zu Hause. Und damals ging sie, verfolgt von dem Blick ihres Kindes, wie eine „Ente" durch das Zimmer, wie ein „Elefant" oder ein „Rhinozeros", und träumte in der Nacht vom Erstickungstod, von „den Bergen, die auf Berge getürmt wurden", davon, daß die Versuche zu tanzen von „greifbarem Mißerfolg" begleitet gewesen wären und vielleicht gar einen Abortus herbeigeführt hätten.

Die Tatsache, daß die Mutter hier durch eine Gestalt männlichen Geschlechts dargestellt wird, darf uns nicht irremachen. Als Elizabeth Arnold mit Rosalie schwanger war, konnte der eineinhalb- bis zweijährige Edgar den Unterschied der Geschlechter noch nicht erfassen; die Mutter war für ihn damals noch phallisch, und das Faktum, daß Poe unabhängig vom Geschlecht die schwangere Mutter einmal in einem Frauenkörper (König Pest), dann wieder in einem Männerkörper (Pym oder hier) sah, muß als ein Nachklang aus jener Zeit genommen werden.

Das Grabgewölbe gibt jedoch Herrn Mangel-an-Atem nicht nur die Mutter heraus, sondern auch den andern für das Phänomen der Geburt Verantwortlichen, das zeugende Paar. Unser Held wendet sich jetzt von der aufgeschwemmten dicken Leiche ab zu einer andern.

„‚Aber hier', sagte ich, ‚hier — —', und damit zerrte ich eine seltsam lange, wunderlich aussehende Gestalt aus ihrem Sarge, deren

Anblick sofort unwillkommene Erinnerungen in mir erweckte — ‚hier haben wir einen Burschen, der auch nicht den geringsten Anspruch auf menschliches Mitgefühl erheben darf'. — Mit diesen Worten packte ich den Gegenstand meiner Betrachtung mit Daumen und Zeigefinger an der Nase, zog ihn in die Höhe und bemühte mich, ihn in sitzende Stellung zu bringen. Dann fuhr ich, ihn auf Armeslänge von mir haltend, in meinem Monolog fort: ‚Nein! dieser Mensch bedurfte sicherlich des menschlichen Mitleids nicht. Wer würde auch nur daran denken, für einen solchen Schatten Sympathie zu empfinden? Hat er nicht auch wirklich ein volles Maß irdischen Glückes genießen dürfen? Gewiß war er der Schöpfer hoher Monumente, Türme, Blitzableiter, italienischer Pappeln. Oder er hat Abhandlungen über Schatten und Phantome geschrieben und sich damit einen unsterblichen Namen gemacht. Er gab mit Takt und Geschicklichkeit die letzte Ausgabe von ‚*South on the Bones*'[125] heraus. Er ging früh auf ein Technikum und studierte Pneumatik. Dann kam er heim, redete unausgesetzt und musizierte auf dem französischen Horn. Er begönnerte den Dudelsack. Der Kapitän Barclay, der gegen die Zeit marschierte, weigerte sich, gegen ihn zu marschieren. Seine Lieblingsschriftsteller hießen Windham[126] und Allbreath (All-Atem), sein Lieblingszeichner war Phiz.[127] Er starb ruhmreich, indem er Gas einatmete — *levique flatu corrumpitur*, wie die *fama pudicitiae* des heiligen Hieronymus. Er war ohne Frage ein ...'"

Bei dieser Stelle unterbricht ihn Herr Windenough — denn er ist der Mann, den Herr Mangel-an-Atem bei der Nase hält; er reißt die Binde herunter, die seine Kinnladen am Sprechen gehindert hat, und ein Schwall von Worten ergießt sich nun über Herrn Mangel-an-Atem. Er beklagt sich darüber, daß man ihm die Kinnlade festgebunden:

---

125) John F. South (1797—1882) *Short description of the Bones* (1825).

126) William Windham (1750—1810), englischer Redner und Staatsmann. Hier ein Wortspiel mit *Wind*. Ein Schriftsteller Allbreath ist nicht aufzufinden.

127) Phiz, Pseudonym für Hablôt Knight Browne (1815—1882), der für Dickens und gelegentlich auch für den *Punch* zeichnete.

„Sahen Sie denn nicht — und wenn einer, so müssen Sie es wissen —, über welchen Überfluß an Atem ich zu verfügen habe...? In meiner Lage ist es wahrhaftig eine große Erleichterung, wieder zum Öffnen des Mundes fähig zu sein ... Wie zum Teufel, Herr, sind Sie hierher geraten? Nein, antworten Sie mir nicht, ich bitte Sie! Ich selbst bin schon seit einiger Zeit hier. Es war ein schreckliches Erlebnis. Sie haben vermutlich davon gehört? Ich ging an Ihrem Hause, unter Ihren Fenstern vorbei (es war kurz bevor Sie es mit der Theaterleidenschaft zu tun kriegten), als mich das seltsame Verhängnis traf. Haben Sie schon einmal gehört, daß jemand seinen Atem wieder aufgefangen?[128] Na? was sagen Sie dazu? Ich habe den eines andern aufgefangen! Ich hatte seit jeher mehr als genug an meinem eigenen Atem. Ich begegnete Blab an der Straßenecke. Er wollte mich nicht zu Worte kommen lassen. Nicht eine Silbe konnte ich einwerfen. Zu allem Unglück kriegte ich von der Aufregung darüber obendrein plötzlich einen epileptischen Anfall und fiel bewußtlos hin. Blab rannte davon. Der Satan soll diese Idioten holen. Sie hielten mich für tot, brachten mich in dieses Loch ..."

So klärt sich nun alles auf und Herr Mangel-an-Atem weiß endlich, wohin sein Atem geraten ist.

„Unmöglich", setzt er fort, „kann ich mein Erstaunen über diese unerwartete Aussprache schildern; unmöglich aber auch meine Freude. Denn es wurde mir allmählich klar, daß der Atem, den dieser Herr (in dem ich meinen Hausnachbarn Herrn Windenough bald erkannte) glücklicherweise aufgefangen hatte, mein eigener verlorener Atem sei, der mir während der heftigen Auseinandersetzung mit meiner Frau abhanden gekommen war."

Aber Herr Mangel-an-Atem ist ein vorsichtiger, bedächtiger, ja sogar verschmitzter Mann. Er verbirgt vor seinem Gegner seine Gefühle und Absichten:

„Würde, wenn ich mich zu eifrig um die Wiedererlangung des verlorenen Atems bemühte, nicht vielleicht in ihm die Begierde erwachen, diesen meinen Atem zu behalten?"

---

128) *Catching one's breath.*

Daher läßt er die Nase seines Feindes nicht los und schreit:

„Schwerverbrecher! Unverbesserlicher Idiot, Du, den der Himmel um seiner Sünden willen mit doppelter Kraft des Atems gestraft hat, glaubst Du Dich immer noch berechtigt, zu mir wie zu einem alten Bekannten zu reden? Ich lüge, sagst Du, und ich soll schweigen? Wahrlich! eine schöne Sprache, die Du mir gegenüber zu führen wagst! Und das noch obendrein, da es in meine Hand gegeben ist, Dein Unglück von Dir abzuwenden — den Dich bedrängenden unglückseligen Überfluß an Atem von Dir zu nehmen!"

Herr Windenough ergibt sich, ohne darüber nachzudenken, warum Herr Mangel-an-Atem, der allerdings seine Schwäche nicht eingestanden hat, ihm helfen will.

„Nach Abschluß des Vorfriedens gab er mir meinen Atem zurück, worüber ich ihm nach sorgsamer Prüfung und Richtigkeitsbefund eine Empfangsbescheinigung ausstellte. Es wird mir, dessen bin ich mir bewußt, von manchem Leser verübelt werden, daß ich so oberflächlich über einen Vorgang berichte, der unfaßbar erscheint. Vermutlich hat man von mir eine ins einzelne gehende Beschreibung eines Ereignisses erwartet, das (was zu leugnen ich keineswegs beabsichtige) durchaus geeignet wäre, Licht auf einen interessanten Teil der physikalischen Wissenschaft zu werfen.

Es tut mir leid, auf alle diese Fragen die Antwort schuldig bleiben zu müssen. Nur eine Andeutung darf ich geben, mehr nicht: Es waren da gewisse Umstände — — — Aber nein! Bei näherer Überlegung halte ich es doch für richtig, so wenig wie möglich über diese heikle Geschichte zu sprechen; um so mehr, da diese Angelegenheit vielleicht den Unwillen einer dritten Person erregen könnte, deren schwefelhaltigen Zorn ich gegenwärtig um keinen Preis auf mich lenken möchte."

Wir erfahren zwar nicht, wer diese dritte Person ist, es läßt sich aber leicht erraten, daß es sich um den Teufel handelt, die klassische Imago des bösen Vaters und um eine Doublette des Windenough. Was die Heikligkeit eines Berichtes anbelangt, so versteht sie sich von selbst, bei dem behandelten Gegenstand, bei einem solchen Zweig der „physikalischen Wissenschaft". Wir erfahren noch, auf welche Weise die beiden

Gestalten, von denen jede der anderen das normale Leben wiedergegeben hat, dem Grab entgehen.

„Der vereinten Kraft unserer Stimmen gelang es, auf uns aufmerksam zu machen. Herr Schere, der Herausgeber Whig . . ., hat seinerzeit einen Aufsatz über ‚Die Natur und den Ursprung unterirdischer Geräusche' veröffentlicht." (Die Stimme wird neuerdings mit den intestinalen Geräuschen verglichen.)

Mit der Öffnung des Grabgewölbes und der Entdeckung der beiden dem Tode Entronnenen endet die Erzählung. Herr Mangel-an-Atem schließt,

„nicht ohne die Aufmerksamkeit des Lesers auf den hohen Wert der Philosophie zu lenken. Sie ist ein sicherer, nie versagender Schild gegen jene Schicksalsschläge, die weder für das Auge, noch für den Verstand völlig faßbar sind. Im Geiste dieser Weisheit glaubte man bei den alten Hebräern, die Pforte des Himmels würde sich" (wie die Pforten der Frauenstädte der Einleitung) „dem Sünder wie dem Heiligen unfehlbar auftun, sobald er in gutem Glauben und mit aller Kraft seiner Lungen das Wort *Amen* ausrief. Und im Geiste dieser Wahrheit gab, als in Athen eine große und vergebens mit allen Mitteln bekämpfte Seuche wütete, Epimenides . . . den Athenern den Rat, dem w a h r e n G o t t e einen Altar und einen Tempel aufzubauen."

Der wahre Gott, das ist hier zweifellos der wahre Vater, der Mann, der tatsächlich „den Altar aufrichten konnte", also die Erektion hatte, welche das Kind zeugte, wobei es gleichgültig ist, ob dieser wahre Vater auch nach dem Gesetz mit der Mutter verbunden war. Sollte Edgar Poe in seinem Unbewußten nicht nur an der ehelichen Abstammung Rosaliens, sondern selbst an seiner eigenen gezweifelt haben? Wir werden es niemals wissen . . . Aber dieser Einfall führt uns zu dem ersten Drama zurück, das er in seiner Kindheit erlebte, zu dem Drama, das sich zwischen den offiziellen Eltern abgespielt hatte; seine Schatten heben sich von der Mauer des Grabgewölbes ab, in dem sich Herr Mangel-an-Atem und Herr Windenough (Genug-Atem) wiederfinden.

Herr Windenough besitzt vielleicht nicht nur deshalb zwei Atem, weil er sie dem vom Glück weniger begünstigten Rivalen gestohlen hat. Sollte in unserer Geschichte eine unbewußte, im Leben begründete Erinnerung an die Tatsache enthalten sein, daß der kleine Edgar seine Mutter in der Macht zweier Männer gesehen hat? Selbst wenn wir von dem hypothetischen Liebhaber absehen, müssen wir annehmen, daß das Kind irgendwann erfahren haben konnte, Elizabeth Arnold sei Frau Hopkins gewesen, bevor sie Frau Poe wurde. Dafür ist noch eine andere nicht abzuleugnende Spur im Verlorenen Atem erhalten. Herr Mangel-an-Atem entdeckt nämlich am Morgen nach seiner Hochzeitsnacht ein Bündel von Liebesbriefen, das sein Nachbar Windenough seiner Frau geschrieben hatte. Dieses Bündel konnte doch nur vor der Hochzeit und nicht im Laufe der Hochzeitsnacht geschrieben, abgeschickt und empfangen worden sein! Diese manifeste Absurdität hat aber einen vollständig zusammenhängenden Sinn, wenn man erfaßt, was sie sagen will: der Sohn der Elizabeth Arnold wußte, daß sie vor der Hochzeitsnacht mit David Poe die Frau des C. D. Hopkins gewesen. „Erstaunlich kurze Zeit"[129] nach dessen Tod hat sie David Poe, der schon seit längerer Zeit zur Truppe gehörte, geheiratet. So sind von allen Seiten Spuren realer Erinnerungen in diese Geschichte geraten; der biographische Charakter der Erzählung wird auch durch die sonst zwecklose und unverständliche Tatsache bestätigt, daß Poe sie nicht mit seinem Namen, sondern mit dem eines Lyttleton Barry gezeichnet hat, als ob er sich selbst habe täuschen wollen.

*

129) *Israfel,* S. 10. Nach Woodberry (I, S. 9): 3 Monate.

Der Verlorene Atem enthält also in Summa das Folgende: ein Herr verliert am Morgen nach der Hochzeitsnacht seinen Atem, seine Atmung, weil er zu laut ins Ohr seiner Frau hat schreien wollen. Sein Nachbar, der in diesem Augenblick bei dem Fenster vorübergeht, fängt den verlorenen Atem auf. Dieser Nachbar, Herr Windenough, war schon vorher von Frau Mangel-an-Atem begünstigt worden, weil er (noch vor diesem Zwischenfall) einen sehr potenten persönlichen Atem besaß. Nach verschiedenen Ereignissen (Herr Mangel-an-Atem wird in einer Postkutsche durch einen riesigen Herrn erdrückt, von einem Chirurgen seziert, von einem Henker gehenkt) findet unser Held in einem Grabgewölbe seinen glücklicheren, aber durch seinen Raub, seinen doppelten Atem bedrückten Rivalen. Er zwingt ihn nun, ihm seinen verlorenen Atem wiederzugeben.

Der Atem ist hier, wie wir begriffen haben, ein Symbol für die männliche Potenz. Die Geschichte enthält also zugleich ein Bekenntnis der Wahrheit und eine Wunschphantasie; Poe gesteht sich ein, daß er impotent ist, sagt uns indirekt, daß seine Mannespotenz ihm auf irgendeine Art von seinem Vater gestohlen wurde; am Schluß der Geschichte gibt der wiedergefundene Vater sie ihm zurück. Diese Geschichte erzählt uns also auf eine transponierte, dichterische Weise von dem infantilen, der Vorpubertät angehörenden Mißgeschick Poes und davon, was aus der männlichen Potenz Poes, wenn ihn dieses Mißgeschick nicht getroffen hätte, geworden wäre.

Das Kind hat auf der anal-sadistischen Stufe die Mutter zu sehr begehrt (Schreien, Angriffslust) und wird deshalb vom Vater oder dem Mann, der seine Stelle einnimmt, zur Unterdrückung seiner sadistischen Liebestendenzen verhalten. In welchem Augenblick seiner Kindheit trat nun die wirkliche Verdrängung der Forderungen seiner Triebe auf? Das Kind hätte diese Tendenzen — wie das am Schluß der Geschichte

geschieht — wiederfinden, wiederbeleben können, wäre nicht die Macht und die Dauer der Verdrängung gewesen, der es in seinem Leben früh unterlag. Tatsächlich verließ Poe bald das erste Heim (das Heim, in dem der Gatte, in dem die Familie lebt, was hier ja das gleiche ist) um in einem andern (in der Geschichte wird es durch die Postkutsche dargestellt, im Leben war es das Haus der Allans) von der Gestalt eines Vaters erdrückt zu werden — aber von einem Vater, der noch viel mächtiger war als der lange und magere Herr Windenough, ob dieser nun David Poe oder irgendeinen andern Mann darstellte. Der rücksichtslose und ungeheuer schwere Herr kann nur John Allan sein. Sogar die beiden Herren, zwischen denen Herr Mangel-an-Atem zuerst eingeklemmt war, als er sich in der Kutsche setzte, scheinen unter der Riesenlast zu verschwinden; es ist nicht mehr die Rede von ihnen. Herr Mangel-an-Atem, der dann auf die Straße hinausgeworfen wird und sich die Glieder bricht, gerät unter das Messer des kastrierenden Chirurgen, der ihn unter dem Vorwand, ihm helfen zu wollen, — ganz wie John Allan — quält und sogar physisch verstümmelt. John Allan spielte doch durch die strengen Erziehungsgrundsätze und durch die Forderung, er müsse die Achtung vor der väterlichen Autorität erzwingen, für den aus Mitleid aufgenommenen Waisen die Rolle des ontogenetischen Begründers der Moral. Der harte, reiche und angesehene schottische Kaufmann, Besitzer mehrerer Frauen, der Mann, welcher sich wie die biblischen Patriarchen oder wie ihr Vorgänger, der prähistorische Vater der Urhorde, gestattete, was er den Kindern untersagte, dieser Kaufmann John Allan war ganz anders als etwa David Poe, der arme Schauspieler, der selber ein meuternder Sohn war, oder der unbekannte Liebhaber der zarten Schauspielerin Elizabeth Arnold, imstande, die ihm vom Schicksal auferlegte Mission durchzuführen, jene Sendung, die darin besteht, die infantile Seele

durch die Sozialmoral zu unterjochen. Für die Mission John Allans war es außerdem günstig, daß sich Edgar Poe im entsprechenden Alter befand, als der Vater die Rolle des Erziehers zum sozialen Verhalten und Unterdrückers spielte: das Kind ist kaum vor dem dritten Lebensjahre, sicher aber nachher, im allgemeinen während der Latenzzeit, also nach dem fünften oder sechsten Jahr, in dem das erste Aufblühen der Sexualität vorüber, bereit, die unterdrückenden Eingriffe der Erziehung und Moral anzuerkennen.

Natürlich hat John Allan seinem Mündel nicht die Eingeweide herausgerissen. Aber jede Heftigkeit, jede Gewalttätigkeit, die das Kind durch den Vater erdulden muß, wird von ihm im Unbewußten im Sinne einer Kastration interpretiert, im Sinn dieser altertümlichen Strafe, die den Knaben derart in Angst versetzt, daß sie seinen Ödipuskomplex untergehen läßt.[130] Das symbolische Herausreißen der Eingeweide des Unglücklichen durch den wohlmeinenden Chirurgen im Verlorenen Atem ist demnach wahrscheinlich die Ersetzung von Gewalttätigkeiten, die der junge Edgar in seiner Kindheit hat wirklich erdulden müssen, von Gewalttätigkeiten, die ganz ebenso wohlgemeint waren wie jene Operation, und zum Besten des Kindes durch die väterliche Hand seines Wohltäters verabreicht worden sind! Der Oberst Ellis, dessen Vater der Teilhaber im Geschäft John Allans war und bei dessen Eltern die Allans einige Monate nach ihrer Rückkehr von England (1820) gewohnt hatten, bezeugt in seinen Erinnerungen die Tatsache, daß Edgar Poe, der damals schon beinahe ein Jüngling gewesen, von seinem Vormund mit der Peitsche Schläge bekommen habe. „Das einzige Mal", schreibt er,[131] „da Allan ihn mit der Peitsche schlug, war meines Wissens damals,

130) Freud, Der Untergang des Ödipuskomplexes (Int. Ztschr. f. PsA. 1924, Heft 3; Gesammelte Schriften, Bd. V).

131) V. E., Bd. I, S. 24.

als er mich auf die Felder und in den Wald des angrenzenden Belvidere, der jetzt der Friedhof von Hollywood ist, führte, und mich den ganzen Samstag bis zum Einbruch der Nacht zurückhielt, ohne daß jemand wußte, wo wir waren; er bekam diese Schläge auch, weil er mit einem Gewehr Geflügel getötet hatte, das dem Eigentümer des Belvidere (das war zu jener Zeit der Richter Bushrod Washington, wie ich mich zu erinnern glaube) gehörte.“ Ein Vater, der einen zwölfjährigen Sohn schlägt, hat es gewiß auch vorher getan. Diese Erziehungsmethode war allerdings zu jener Zeit die gebräuchliche, und hätte John Allan sich durch die Tränen der sanften Frances davon abhalten lassen, den kleinen Edgar zu prügeln, als er zum Beispiel der alten Dame, die sich niedersetzen wollte,[132] den Stuhl wegzog, — er wäre seiner Pflicht nicht nachgekommen!

Es steht für uns daher außer Frage, daß John Allan die männliche und gefürchtete Vatergestalt war, die dem Ödipuskomplex Edgar Poes dadurch ein Ende machte, daß sie im Physischen und Moralischen heftig gegen Edgar vorging; diese Heftigkeit wurde von dem Kind im Sinne einer Kastration interpretiert. John Allan war also der Kastrator Edgar Poes, er machte ihn impotent, indem er ihm jene Moral aufzwang, vor der die ursprüngliche sadistisch-nekrophile Sexualität des Kindes zurückwich, durch die sie tief ins Unbewußte verdrängt wurde, um nur mehr als ungefährliche künstlerische Phantasie wieder aufzutauchen.

*

Wer die psychische Konstitution Edgar Poes verstehen will, darf aber nicht vergessen: im Unbewußten des Dichters gab es zwei verschiedene Ödipuskomplexe. Zuerst stellten die beiden wirklichen Eltern, die zwei schwindsüchtigen Schauspieler,

132) *Israfel*, S. 54 und 57.

David und Elizabeth, in den Augen des Kindes das Elternpaar dar. Plötzlich, im Juli 1810, Edgar war damals erst einundeinhalb Jahre alt, verschwand David Poe in New York. Man kann daher nicht sagen, daß David Poe in der Zeit, in der er gegenwärtig gewesen, wirklich eine Ödipusrolle im Leben seines Sohnes gespielt hatte; Edgar war noch zu klein und steckte ganz in der präödipalen und prägenitalen Phase seiner infantilen Libido. Aber später, als Edgar Poe sich schon im Hause John Allans befand, und dieser für das inzwischen in die Ödipusphase geratene Kind die gefürchteten Ausmaße des Ödipusvaters bekommen hatte, wurde David Poe durch die Projektion des gegenwärtigen Gefühls in die Vergangenheit wahrscheinlich nachträglich im Unbewußten seines Sohnes gleichsam „ödipisiert". In diesen ersten, retrospektiven Ödipuskomplex, der sich aber in Wirklichkeit, wie wir nicht vergessen dürfen, niemals auf der wirklichen Ödipusebene abgespielt hat, gehört auch der hypothetische Liebhaber, der Vater Rosaliens, den man der Elizabeth Arnold zuschrieb.

Im Alter von drei Jahren wird Edgar im Haus des John Allan aufgenommen. Dort beherrscht ein neues Elternpaar sein Leben: die sanfte Frances und der heftige, rücksichtslose John. Einige Zeit noch wirkt wohl das Aufblühen der prägenitalen und vielleicht schon phallischen Infantilsexualität in ihm mit der infantilen Masturbation nach, und er kommt schnell bei seiner intellektuellen Frühreife, die von einer sexuellen Frühreife begleitet werden muß, in die eigentliche Ödipusphase: er hat immer energischeres Gelüste nach mütterlicher Zärtlichkeit und haßt immer mehr den Vater, seinen Nebenbuhler, der ihn unglückseligerweise von ihr wegdrängt. Die große und gefürchtete Gestalt des wirklichen Vaters, die das ganz kleine Kind mehr oder minder gekannt hat, bekommt jetzt für Edgar Poe das harte Antlitz seines Gegners John Allan. Frances, die Adoptivmutter, erbt den größten Teil der Reize Elizabeths,

der wirklichen, verschwundenen Mutter, sogar ihre Krankheit. In dieser Zeit, in der die Verdrängung unter dem Druck des rücksichtslosen Vaters, welcher die Peitsche in der Hand hält, einsetzt, in dieser Zeit, in der die infantile Masturbation wahrscheinlich unterdrückt wird, die Angst erscheint, mußten die im Unbewußten des Kindes unbeschädigt gebliebenen Spuren des ersten Elternpaars (oder, wenn man die Hypothese eines Ehebruchs der Elizabeth anerkennt, der ersten Elternpaare) wieder lebendig werden, sich sozusagen ödipisieren.

Man darf jedoch dabei eine andere Tatsache nicht vergessen: die infantile Libido des kleinen Edgar war durch seine wirkliche Mutter ganz anders befriedigt worden, als dies durch die erst später gekommene Frances Allan, die noch dazu von John Allan gehindert wurde, geschehen konnte. Es wird uns daher keineswegs in Erstaunen versetzen, daß diese Libido unter dem Druck der Verdrängung an die verschwundene Mutter wie an das verlorene Paradies gebunden blieb, gebunden an die erste Mutter, die damals kein energischer Vater dem Kind streitig machte, an die Ernährerin, die ihm Milch gab, die er als ganz kleines Kind auf der prägenitalen Stufe oral und anal vollständig besaß, und deren einziger und kleiner Gefährte er sechs Monate hindurch gewesen, damals, als Rosalie noch nicht geboren war!

Frances Allan konnte ihm nie auf solche Weise gehören: denn neben ihr stand der rücksichtslose John mit dem tadelnden Blick, die Peitsche in der Hand, und erinnerte ihn unaufhörlich daran, daß sie nicht seine wirkliche Mutter war. Daher blieb seine unbewußte Phantasie an jene verschwundene Zeit, in der seine wahre Mutter ihm gehörte, wie an ein verlorenes Paradies fixiert, und die tote Elizabeth, die man ungehemmt lieben konnte, tauchte immer wieder auf, um in tausenderlei Verwandlungen die furchtbaren unsterblichen Geschichten des

Dichters zu bevölkern. Und noch ein anderes Element mußte wohl diese Fixierung begünstigen: die Tatsache nämlich, daß die Entwicklung des Edgarschen Ich, der ein frühreifes Kind war, der Entwicklung seiner Libido vorangegangen sein mußte, was dazu beitrug, diese Libido an die prägenitalen Stadien fixiert bleiben zu lassen, in welchen seine wirkliche Mutter herrschte.

Wenn also das erste Elternpaar für Poe durch die Gestalt der Mutter, die er l i e b e n konnte, beherrscht wurde, so wurde das zweite durch die des Vaters beherrscht, den er f ü r c h t e n mußte. Das ist ja die zeitliche Reihenfolge, in der für die meisten Menschen die Eltern ins Bewußtsein treten, der Bedeutung nach, welche sie für die Menschen haben. Der kleine Knabe wird von der Mutter „angezogen", durch sie beglückt, dann kommt der Vater mit seinen Moralverboten dazu, um uns von ihr zu trennen; er schließt vor dem Kinde die Pforten des ersten Paradieses. Aber da Poe von einem Paar unter die Obhut des andern kam, gehören diese beiden Gestalten, die für ihn im wesentlichen den Vater und die Mutter darstellen, verschiedenen Paaren an.

Die Mutter war also für Poe immer und hinter all ihren Verkleidungen: E l i z a b e t h A r n o l d. Und der Vater, selbst wenn er in die Vergangenheit auf David Poe oder irgendeinen andern zurückprojiziert wurde, war immer mehr oder weniger J o h n A l l a n. Sogar Herr Windenough, in dem unleugbar der Abenteurer David Poe oder der Liebhaber Elizabeths wieder lebendig wurde, wird an einer Stelle ganz so wie John Allan des Geizes bezichtigt.

*

Diese Überlegungen beleuchten seltsam das Ende der Erzählung vom v e r l o r e n e n A t e m. Von dem Augenblick an, in dem der bereits seines Atems beraubte Held durch den

Arzt noch seiner Eingeweide beraubt wird, ist das Maß voll, und eine Art Auflehnung bemächtigt sich des Unbewußten Poes. Nein, scheint er auszurufen, ich will nicht durch diesen schlechten Vater auch noch verstümmelt werden! Sein Held wird daher aufgehängt, was einer Rephallisierung auf symbolische, wenn auch ironische Weise, gleichkommt. Dann, nach einer langen, dem Opiumtraum gleichen Phantasie, in der er auf prägenitale, orale Weise die vom gesättigten Säugling an der Brust der Mutter früher einmal genossene, inzwischen aber verlorene Wollust wiederentdeckt, phantasiert er gar davon, daß er sich neuerdings im mütterlichen Körper befindet, in dem ihn der väterliche Phallus in Form der Schraube des Leichenbestatters noch ein letztes Mal verfolgt. Hierauf wird er wiedergeboren. Er findet nun in dem Grabgewölbe, in dem beide, die (schwangere) Mutter und der Vater seiner Kindheit (David Poe oder der andere), der harmlose prägenitale Vater, vor ihm beigesetzt wurden, diese beiden wieder. Der Vater, der Erfinder italienischer Pappelbäume und anderer Phalluszeichen, Doktor der Pneumatik, besitzt den „Atem", den eigentlich John Allan gestohlen hatte. In der Geschichte gibt jedoch der Vater, im Gegensatz zu seinem Verhalten in der Wirklichkeit, dem Sohn den Atem und die Potenz wieder, und Poe scheint auszurufen: wenn es möglich gewesen wäre, durch eine Art magischen retroaktiven Ungeschehenmachens die Zeit zu annullieren, in der er von John Allan, dem Ödipusvater, „zu seinem Besten" erdrückt und verstümmelt worden, dann wäre er nicht sein ganzes Leben hindurch zur Impotenz verdammt gewesen! Aber seine Potenz war mitten unter den Leichen verscharrt geblieben: und nur dort, bei solcher Berührung, hätte sie wiederbelebt werden können. Die Pforten des Himmels, die „sich dem Sünder wie dem Heiligen unfehlbar auftun, sobald er in gutem Glauben mit aller Kraft seiner Lungen das Wort *Amen* ausrief", diese Pforten wären

jedoch für ihn nicht die Tore mit den schweren Flügeln des Grabgewölbes von Ulalume geworden, die er, wegen der Moral, die ihm im Hause der Allans eingepflanzt worden war, nicht öffnen konnte.

So enthüllt diese Geschichte mit einem manifesten Inhalt, der burlesk sein möchte, dem Analytiker einen im Tiefsten tragischen latenten Inhalt. Der Humor Poes zeigt hier, wie übrigens immer, nicht umsonst einen düsteren, schmerzlichen Zug. Vergebens bemüht sich Poe, die Potenz, um die er seinen Vater beneidet, lächerlich zu machen und im Wert herabzusetzen, indem er ihn so darstellt, als ob er durch den Druck, den zwei Atem auf ihn ausüben, ersticken würde, vergebens läßt er Herrn Mangel-an-Atem sich wie einen Hampelmann benehmen. Dieses Benehmen verliert nirgends seinen bittern Beigeschmack, diese Ironie ist voll Trauer und man fühlt: Poe bemüht sich zu lachen, um nicht weinen zu müssen. Aber es gelingt ihm nicht, wirklich zu lachen. Denn für den Impotenten ist der Verlust der Mannespotenz noch nie eine lustige Sache gewesen.

IV

DER ZYKLUS VON DER ERMORDETEN MUTTER

DER MANN DER MENGE[133]

Im Dezember 1840, nach dem Bruch Poes mit Burton, erschien in der letzten Nummer von *Burton's Gentleman's Magazine*, das damals von Graham gekauft worden war, eine seltsame und rätselhafte Erzählung, die zum Teil in einem bei Poe bisher ungewohnten Ton geschrieben wurde.

„Es war nicht schlecht", beginnt der Erzähler dieser Geschichte, „es war nicht schlecht, dies ‚Es läßt sich nicht lesen', das man von einem gewissen deutschen Buche sagte. Es gibt Geheimnisse, die nicht gestatten, daß man sie ausspricht, Menschen sterben nachts in ihren Betten, pressen die Hand gespenstiger Beichtväter, blicken ihnen erbarmensuchend ins Auge, sterben mit verzweifelndem Herzen und gekrampfter Kehle, denn die entsetzlichen Geheimnisse, die nicht dulden, daß man sie enthüllt, erdrücken sie. Ach, hie und da nimmt das Gewissen der Menschen eine Last auf, die so entsetzlich ist in ihrer Schwere, daß sie nicht früher abgeworfen werden kann als im Grabe. Und so wird das innerste Wesen des Verbrechens nie offenbar."

Nach dieser moralisierenden und geheimnisvollen Einleitung beginnt die eigentliche Erzählung:

„Vor nicht allzu langer Zeit saß ich an einem Herbstabend an dem großen Bogenfenster des D... schen Kaffeehauses in London. Ich war einige Monate krank gewesen, nun aber auf dem Wege der Besserung, und je mehr meine Kräfte zurückkehrten, desto glücklicher wurde meine Stimmung, die man als das Gegenteil von Langeweile bezeichnen konnte. ... Ich nahm an allem ein stilles, doch eindringliches Interesse. Eine Zigarre im Munde und eine Zeitung auf den Knien hatte ich mich den Nachmittag über damit

---

133) *The Man of the Crowd* (*Burton's Gentleman's Magazine*, Dezember 1840; 1845).

unterhalten, in die Zeitung zu blicken, oder die andern Gäste zu beobachten, oder durch die rauchgetrübten Scheiben auf die Straße zu schauen.

Diese Straße, eine der Hauptverkehrsadern der Stadt, war schon den ganzen Tag über sehr belebt gewesen. Aber mit zunehmender Dämmerung wuchs die Menge der Passanten noch von Minute zu Minute, und als die Laternen angezündet wurden, wogte unaufhörlich nach beiden Richtungen ein dichter Menschenstrom vorüber ... und das stürmende Menschenheer da draußen gab mir seltsam neue, berauschende Gefühle. Bald kümmerte ich mich gar nicht mehr um das, was drinnen vorging, sondern vertiefte mich in die Beobachtung des Straßengewoges.

Meine Beobachtungen waren zunächst ganz allgemeiner Art. Ich sah die Passanten nur als Gruppen und stellte mir ihre Beziehungen zueinander vor. Bald jedoch ging ich zu Einzelheiten über und prüfte mit eingehendem Interesse die zahllosen Verschiedenheiten in Gestalt, Kleidung, Haltung und Mienenspiel."

Der Beobachter unterscheidet so beim Vorübergehen Müßiggänger und Geschäftsleute, stille und erregte Menschen, Angestellte von der Art der Ladenjünglinge aus einem unsoliden Geschäftshause, Angestellte nach der Art der *steady old fellows* alter solider Firmen, Taschendiebe, Spieler und Parasiten. Aber während er diese Stufenleiter der *gentility* hinabsteigt, findet er „dunklere und schwierigere Aufgaben zum Analysieren": jüdische Hausierer mit Falkenaugen, gewerbsmäßige Bettler, Gespenster von Invaliden, junge, von der Arbeit erschöpfte anständige Mädchen, Dirnen „aller Art und jeden Alters", Betrunkene, Kuchenbäcker, Dienstmänner, Kohlenträger, Rauchfangkehrer und Drehorgelspieler.

Inzwischen bricht die Nacht herein und „die milderen Züge" der Menge verschwinden in dem Maße, in dem sich der „bessere Teil der Leute" zurückzieht.

„Die späte Stunde (lockte) alle Gemeinheit aus ihren Höhlen" und „die Strahlen der Gaslaternen, die zuerst im Kampf mit dem sterbenden Tageslicht nur schwach gewesen, (erlangten) die Herrschaft ... und warfen über alles ein flackerndes, glänzendes Licht.

Alles war dunkel und dennoch strahlend — gleich jenem Ebenholz, mit dem man den Stil Tertullians verglichen hat.“

Der Beobachter, den das Treiben immer stärker interessiert, prüft die Gesichter der Gestalten, auf denen das Licht seltsame Wirkungen hervorruft.

„Und obgleich die Schnelligkeit, mit der die Menge da draußen in Licht und wieder in Schatten trat, mich verhinderte, mehr als einen Blick auf jedes Antlitz zu werfen, so schien es doch, als ob ich in meiner besonderen Geistesverfassung imstande sei, in einem Augenblick die Geschichte langer Jahre zu lesen.“

Und nun taucht der Held der Geschichte in diesem Bild auf, das von Turner gemalt worden sein könnte.

„Die Stirn an den Scheiben, war ich solcherart beschäftigt, die Menge zu studieren, als plötzlich ein Gesicht auftauchte (das eines hinfälligen alten Mannes von etwa fünfundsechzig oder siebzig Jahren) — ein Gesicht, das mich sofort in Bann hielt und mit der unerhörten Eigenart seines Ausdrucks meine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Nie vorher hatte ich etwas gesehen, das so sonderbar gewesen wäre wie dieser Gesichtsausdruck. Mein erster Gedanke bei diesem Anblick war, wie ich mich gut erinnere, der, daß Retzsch, hätte er es gesehen, ihm unbedingt den Vorzug vor allen andern Modellen zu seiner Verkörperung des Satans gegeben haben würde. Als ich während der kurzen Zeit, da ich den Alten zum erstenmal sah, mir schnell über den Eindruck, den er auf mich machte, Rechenschaft zu geben suchte, tauchten vor meinem geistigen Auge die wirren und widersprechenden Vorstellungen auf von unendlicher Geisteskraft, Vorsicht, Knauserei, Geiz, Kälte, Bosheit, Blutdurst, von Frohlocken, Heiterkeit, wildestem Entsetzen und tiefer, unendlicher Verzweiflung. Ich fühlte mich seltsam angeregt, angezogen und im Bann gehalten. ‚Welch eigenartige Geschichte ... ist in diesem Busen eingegraben!‘“

Der Beobachter wirft sich in Eile seinen Mantel über, packt Hut und Stock und stürzt auf die Straße.

Er findet dort den alten Mann wieder, „und folgte ihm dicht, doch vorsichtig, um nicht seine Aufmerksamkeit zu erregen“. Der Greis

„war von kleiner Gestalt, sehr mager und sichtlich sehr hinfällig. Seine Kleidung war im großen und ganzen schmierig und zerlumpt. Doch als er hie und da ins helle Licht einer Laterne trat, gewahrte ich, daß seine Wäsche, wenn auch schmutzig, so doch von feinstem Gewebe war; und wenn mein Auge mich nicht täuschte, so erspähte ich durch einen Riß in seinem fest zugeknöpften und offenbar aus zweiter Hand erworbenen Regenmantel den Schimmer eines Diamanten und eines Dolches. Diese Beobachtung erhöhte meine Neugier, ich beschloß, dem Fremden zu folgen, wohin er auch gehen mochte."

Der Erzähler verfolgt ihn trotz Nebel und Regen weiter.

„Eine halbe Stunde lang bahnte der Mann sich mühsam seinen Weg durch die belebte Straße ... Da er nie den Kopf wandte, um zurückzuschauen, bemerkte er mich nicht. Endlich bog er in eine Querstraße ein; auch dort war das Gedränge sehr stark, immerhin aber bei weitem nicht so, wie in der soeben von uns verlassenen Hauptstraße. Jetzt änderte er sein Benehmen. Er ging langsamer und planloser als vorher ... Er kreuzte wiederholt und ohne ersichtlichen Grund die Straße ... Die Straße war lang und schmal, und er verfolgte sie wohl eine Stunde lang. In dieser Zeit hatte die Zahl der Passanten abgenommen ... Eine weitere Wendung brachte uns auf einen glänzend erleuchteten, von Leben übersprudelnden Platz. Der Fremde nahm sein altes Gebaren wieder an. Er ließ das Kinn auf die Brust sinken, während seine Augen unter den gerunzelten Brauen gegen alle, die ihm in den Weg kamen, Blitze schossen ... Ich war indessen nicht wenig erstaunt, als er, nachdem er die Runde um den Platz beendet, kehrt machte, und seine Schritte wieder zurücklenkte. Noch mehr staunte ich darüber, daß er diese Runde mehrmals wiederholte ... Mit dieser Leibesübung brachte er eine weitere Stunde zu, gegen deren Schluß uns weit weniger Passanten begegneten als vorher. Es regnete in Strömen; die Luft wurde kalt und die Menschen zogen sich in ihre Behausung zurück. Mit einer Gebärde der Ungeduld wandte sich der Wanderer einer verhältnismäßig öden Seitengasse zu. Diese lief er ... mit einer Eilfertigkeit hinunter, wie ich sie bei einem so bejahrten Manne nicht vermutet hätte ... In wenigen Minuten hatten wir einen großen und sehr besuchten Basar erreicht ..., wo

er wieder wie vorher im Gedränge sich planlos zwischen der Schar von Käufern und Verkäufern hindurchschob.

Während der etwa anderthalb Stunden, die wir hier zubrachten, bedurfte ich meinerseits der größten Vorsicht, um mich in seiner Nähe zu halten, ohne seine Aufmerksamkeit zu erregen. Glücklicherweise trug ich ein Paar Gummischuhe, und konnte mich daher lautlos vorwärtsbewegen. Er gewahrte nicht einen Augenblick, daß ich ihn beobachtete ...

Eine lauttönende Uhr schlug elf, und die Menge verließ eilig den Basar." Der geängstigte Greis „lief dann mit unglaublicher Geschwindigkeit durch viele krumme, menschenleere Gassen", bis er zu einer Hauptverkehrsstraße kommt, in der sich das Hotel D. befindet. „Sie bot indessen nicht mehr denselben Anblick. Sie erstrahlte noch immer im Licht der Gaslaternen, aber der Regen fiel heftig, und es waren nur wenige Leute zu sehen. Der Fremde erbleichte. Er machte mürrisch einige Schritte auf der vordem so belebten Straße, schlug dann mit einem schweren Seufzer die Richtung nach dem Flusse ein und ... kam ... schließlich bei einem der Haupttheater heraus. Es war kurz vor Torschluß und die Besucher strömten aus den Pforten." Der Greis stürzt sich gierig in die Menge. Aber „während er so seinen Weg fortsetzte, zerstreuten sich die Leute allmählich, und seine alte Unrast befiel ihn von neuem".

Er folgt eine Zeitlang einigen lärmenden Nachtschwärmern; aber wie diese auf drei Männer zusammengeschmolzen sind, hält

„der Fremde ... inne und schien für einen Augenblick in Gedanken versunken; dann eilte er mit allen Anzeichen innerer Aufregung einen Weg hinunter, der uns an die äußerste Grenze der Stadt führte, in weit andere Gegenden, als wir bisher durchquert hatten. Es war das geräuschvollste Viertel Londons, wo alles den Eindruck erbärmlichster Armut und verzweifelten Verbrechertums machte ... Die ganze Atmosphäre war getränkt von Gram und Elend". Man hört jedoch wieder menschliche Laute „und schließlich sah man ganze Banden des verworfensten Londoner Pöbels hin und her taumeln. Des alten Mannes Lebensgeister flammten wieder auf wie eine Lampe vor dem Verlöschen. Noch einmal strebte er elastischen

Schrittes vorwärts. Als wir plötzlich um die Ecke bogen, drang eine Flut von Licht auf uns ein, und wir standen vor einem der riesigen Vorstadttempel der Unmäßigkeit, einem Palast des Branntweinteufels".

Beinahe „mit einem leisen Freudenschrei" mischt sich der Greis unter die betrunkene Menge. Er „schritt ohne ersichtliches Ziel inmitten der Menge umher". Aber das Hotel schließt wegen der vorgerückten Stunde, es ist beinahe Tag geworden, seine Tore. „Es war mehr als Verzweiflung, was ich jetzt auf dem Antlitz des seltsamen Wesens geschrieben sah, dessen Beobachtung ich mich so andauernd gewidmet hatte ... Mit wahnsinniger Hartnäckigkeit (lenkte er) seine Schritte wieder dem Herzen des mächtigen London zu ... Die Sonne ging auf, während wir weiterschritten, und als wir wieder jenen belebtesten Teil der volkreichen Stadt, die Straße des D... schen Kaffeehauses erreicht hatten, bot diese ein Bild von Hast und Emsigkeit, das hinter dem vom Vorabend kaum zurückstand. Und hier inmitten des von Minute zu Minute zunehmenden Gewirrs setzte ich standhaft die Verfolgung des Fremden fort. Er aber ging wie immer hin und zurück und verließ während des ganzen Tages nicht das Getümmel jener Straße. Und als die Schatten des zweiten Abends niedersanken, ward ich totmüde und stellte mich dem Wanderer kühn in den Weg und blickte ihm fest ins Antlitz. Er bemerkte mich nicht. Er nahm seinen traurigen Gang wieder auf, indes ich, von der Verfolgung abstehend, in Gedanken versunken zurückblieb.

Dieser alte Mann, sagte ich schließlich, ist das Urbild und der Dämon des Triebes zum Verbrechen. Er kann nicht allein sein. Er ist der Mann der Menge. Es wäre vergeblich, ihm zu folgen, ich werde weder ihn noch sein Tun tiefer durchschauen. Das schlechteste Herz der Welt ist ein umfangreicheres Buch als der *Hortulus Animae,* und vielleicht ist es nur eine der großen Gnadengaben Gottes, dies: Es läßt sich nicht lesen."

Das ist der Inhalt der Geschichte, über die Hervey Allen geschrieben hat: „Wir haben hier eine Erzählung vor uns, in der die Erlebnisse eines Helden, welcher unter dem Einfluß von Gewissensbissen nach einem Verbrechen steht, mit Bildern aus London, die Poe, als er sich in dieser Stadt mit den Allans aufhielt, gesehen hatte, eigenartig verbunden sind; das Ganze

wird dann auf eine seltsame Weise durch die Wolken und Schleier eines Traums hindurch wieder ins Gedächtnis gerufen."[134]

*

Wir wollen nun der Reihe nach dreierlei untersuchen. Erstens, wer ist dieser Held? Die Geschichte, durch die der geheimnisvolle Greis irrt, ist nicht sehr durchsichtig, und den Zauber, den sie auf die Leser ausübt, verdankt sie ebenso dem Rätsel, das in ihr steckt, wie der großartigen Darstellung einer von Poe entworfenen „Schwarz-Weiß"-Malerei der nächtlichen Menge, die im Licht der Straßenlampen der großen Stadt dahineilt oder spazieren geht. Die Beschreibung, die Poe von seinem Helden gibt, verrät aber zur Genüge, wer er ist. Dieser Greis, der eine wahre Verkörperung des Teufels ist, wie der Dichter uns gesagt hat, ruft in dem Geist des Beobachters „Vorstellungen ... von unendlicher Geisteskraft, Vorsicht, Knauserei, Geiz (*avarice*), Kälte, Bosheit, Blutdurst, von Frohlocken, Heiterkeit, wildestem Entsetzen und tiefer, unendlicher Verzweiflung" hervor. Unsere Leser werden schon erraten haben, von wem hier die Rede ist: wir haben von neuem Allan vor uns. Ein Zug allein hätte genügt, um uns auf die Spur zu führen: die Knauserei, der Geiz. Tatsächlich war der schottische Kaufmann, der bereits sechs Jahre lang im Grab lag, als Poe den Mann der Menge schrieb, in den Augen seines Adoptivsohns besonders durch diesen Zug charakterisiert. Wir erinnern uns dabei an die Knauserei, die der reiche Kaufmann bewiesen hatte, als sich sein Mündel auf der Universität von Virginia befand, an jene Knauserei, bei der der Entzug von Geld im übrigen, auf anale Weise ausgedrückt, den Entzug an Liebe darstellen sollte. Auf diese Art

134) *Israfel,* S. 478.

protestierte nämlich John Allan gegen die Schwäche, die seine Frau für den Sohn von Schauspielern hatte.

Aber auch die andern Charakterzüge, die wir an dem Greis entdecken, können bei dem schottischen Kaufmann aufgezeigt werden. Steckt nicht in der Anerkennung der „unendlichen Geisteskraft“, die dem Alten zugeschrieben wird, eine Wiederkehr des Erstaunens, von welchem das Kind vor der geistigen Macht des Erwachsenen, des im Hause herrschenden Vaters erfaßt wurde? Und ist die Vorsicht nicht eine wichtige Eigenschaft der Kaufleute, die wie John Allan bei ihren Unternehmungen Erfolg haben? Und leistete die Kälte, die Kaltblütigkeit dieses Vaters nicht immer wieder der jugendlichen Glut einen schmerzlich empfundenen Widerstand? Unter der Bosheit John Allans mußte das Kind Poe grauenhaft leiden, aber auch durch seinen Blutdurst, dann, wenn er es mit der Peitsche schlug. Da triumphierte der Vater über sein Kind ebenso wie über die Konkurrenz auf den Märkten, und ebenso wie er bei andern Gelegenheiten, die wir hier nicht alle aufzählen wollen, über seine Frau triumphiert hat, — ein Verhalten, von dem das Kind vermuten konnte, es stehe dem Blutdurst nicht fern. Und ist es erstaunlich, daß der Greis nach all diesem Triumph von Frohlocken, Heiterkeit erfaßt wurde? Dieser Triumph des Greises ging jedoch zum Teil aus Verbrechen hervor, aus derart schrecklichen Verbrechen, daß sie hier nicht einmal genannt werden, daß man von ihnen nicht erzählen, aber auch, daß man Berichte über sie nicht lesen kann. Auf den Triumph, die Heiterkeit, folgte dann schicksalshaft wildestes Entsetzen und tiefe, unendliche Verzweiflung, durch die der vom gerechten Schicksale sechs Jahre vorher mit Wassersucht bestrafte John Allan vor den Augen des richtenden Adoptivsohnes sterben mußte.

Der Mann der Menge ist daher zweifellos ein heruntergekommener John Allan, der mehr Jahre angekreidet bekam,

als er in Wirklichkeit erreicht hatte.[135] Man könnte darauf erwidern, daß die Wassersucht nicht verjünge, daß John Allan in seinen letzten Lebensjahren älter, also wie ein wirklicher Greis ausgesehen haben müsse. Der Mann der Menge zeigt aber auch noch andere Veränderungen gegenüber dem Modell: er ist sehr mager, während Wassersüchtige gedunsen sind, und seine Kleider sind schmutzig und zerrissen —, der peinlich genaue und sehr bürgerliche John Allan muß ganz anders ausgesehen haben! Nur die Wäsche des Unbekannten weist auf seinen verlorenen Reichtum hin, und auch der Diamant, der durch einen Riß des Mantels neben dem blutrünstigen und romantischen Dolch sichtbar wird.

Wahrscheinlich bestraft hier der richtende Sohn in der Phantasie den reichen und verbrecherischen Vater, den die Vorsehung nach seiner Meinung in der Realität nicht genügend gezüchtigt hat, mit höchstem Alter, mit der Magerkeit des Verhungerten und mit schmutziger Armut. Auf die Frage: wer ist der Verbrecher? können wir daher leicht antworten. John Allan ist der Verbrecher, allgemeiner gesagt: der Vater. Aber auf eine zweite, anscheinend wesentliche Frage gibt die Geschichte keine Antwort, ja sie erklärt sogar feierlichst zu Beginn und am Ende, daß man diese Antwort nicht geben könne. Sie sagt zwar: hier ist der Verbrecher! — „dieser alte Mann ... ist das Urbild und der Dämon des Triebes zum Verbrechen“ —, aber auf die Frage: welches Verbrechen hat er begangen? schweigt sie sich aus und sie erklärt auch, warum sie es tut: „Es wäre vergeblich, ihm zu folgen, denn ich werde weder ihn noch sein Tun tiefer durchschauen.“

Um auf unsere Frage eine Antwort zu bekommen, müssen

135) In dem biographischen *Memorandum* (V. E., Bd. 1, S. 345), das Poe Griswold übergeben hat, behauptet Poe, Allan sei bei seiner Wiederverehelichung 60 Jahre alt gewesen. In Wirklichkeit war er damals 50 Jahre alt.

wir auf biographische Tatsachen verweisen. Poe hatte London und die Menge in den Straßen dieser Stadt gesehen, als er mit den Allans dort wohnte. Dieser Aufenthalt des kleinen Edgar in England dauerte vom Juli 1815 bis zum Juni 1820. Nach den drei Monaten, die er im Sommer in Schottland mit der Familie des John Allan verbracht hatte, war er zu Beginn Oktober 1815 in London mit seinen Adoptiveltern angekommen. Dort „fanden die Allans nicht sofort eine Wohnung, daher... stiegen sie in Blacke's Hotel ab".[136] Einige Tage nachher mieteten sie sich am Russell Square ein.

Aber Edgar blieb nicht lange in London. John Allan hatte nämlich nur unter der Bedingung, daß Edgar wieder nach Irvine in die Schule zurückkehre, auf die flehentlichen Bitten der „Ma" und der Tante Nancy hin ihm zugestanden, er dürfe sie auf ihrer Reise von Schottland nach London begleiten. Nun scheint John Allan seit Ende 1815 verlangt zu haben, daß das Versprechen gehalten werde. Das Kind, das damals noch nicht sieben Jahre alt war, wurde also mit Gewalt von seiner „Ma" getrennt und mit seinem Vetter James Galt, der ungefähr acht Jahre älter war, nach Irvine in Schottland zurückgebracht. „Edgar", schreibt Hervey Allen,[137] „trennte sich, wie es scheint, nur sehr ungern von seiner Familie; die Frauen baten, ihn in London behalten zu dürfen, es war aber vergebens. Um diese Zeit herum begann Poe widerspenstig zu werden. James Galt erzählt, daß Edgar während der ganzen Strecke von London nach Irvine geradezu unerträglich war. Der junge Poe war eben nur sehr widerwillig nach Schottland gereist und er wollte augenscheinlich jedermann seine Gefühle wissen lassen." In Irvine bewohnte Edgar Poe mit James Galt bei einer der Schwestern Johns, bei Mary Allan, ein gemein-

136) *Israfel*, S. 70.
137) *Israfel*, S. 71.

sames Zimmer; sie gingen in die Schule des Dr. Robertson, in der die Disziplin überaus streng war und es zweifellos körperliche Strafen gab.

Dieses Leben mißfiel Edgar. Von James Galt erfahren wir, daß der kleine Edgar schon damals an eine „Flucht" dachte: er wollte entweder nach Amerika fliehen, oder trotz John Allan nach London zu seiner „Ma" zurückkehren. Schließlich machte er Mary Allan das Leben derart schwer, daß sie ihn nach London zurückbrachte. Dort wurde er in die Pension der Schwestern Dubourg geschickt, deren Namen er später als den der Wäscherin in der Rue Morgue unsterblich machen sollte.

Und in dieser Zeit, berichtet Hervey Allen, begann Frau Allan zu kränkeln. Damals zeigten sich bei dieser guten, aber schwachen und schüchternen Frau, welche die Jugend Poes wie ein großer, schützender, aber stummer Schatten beherrschte, die ersten Zeichen jener mysteriösen chronischen Erkrankung, welche auf den letzten dreizehn Jahren ihres Lebens lasten sollte, und an der sie wahrscheinlich starb. Sie war zweiunddreißig Jahre alt: schon 1816 sagt John Allan ausdrücklich in einem Brief an seinen Onkel in Richmond, daß seine Frau leidend sei. Und in einem Brief Edgars wird die Krankheit zum erstenmal im Zusammenhang mit einer Mitteilung John Allans erwähnt, welche sich auf das Befinden der „Ma" bezieht, die damals (August 1817) in einem Kurort war. Herr Allan schreibt, daß seine Frau nicht mit ihm nach London zurückkehren werde.[138]

---

138) *Israfel*, S. 75f. Hervey Allen schreibt, daß sich Frau Allan damals in Chettingham befand. Ich habe schon im Bd. I, S. 31, Anm. 8, mitgeteilt, daß mir Dr. Ernest Jones geschrieben hat, der Ortsname müsse verdruckt sein; es handle sich wahrscheinlich um die Heilbäder von Cheltenham (bei Gloucester), die, heute wenigstens, dazu dienen, Enteritis und Rheumatismus zu heilen.

Vielleicht war Frau Allan damals an einer Arthritis gonorrhoica erkrankt. Es ist selbstverständlich unmöglich, dafür den Beweis zu

Im Herbst 1817 wurde der kleine Edgar in der Schule des Reverend Bransby in Stoke Newington als Pensionär untergebracht. Die Beschreibung dieser alten Schule und eine Beschwörung jener Zeit finden wir im William Wilson wieder. An dieser Stelle soll nur daran erinnert werden, daß Edgar bis 1820, bis knapp vor der Abfahrt der Allans nach Amerika (im Juni), in dieser Schule blieb, und außerdem die Tatsache unterstrichen werden, daß während dieser ganzen drei Jahre die Gesundheit der Frau Allan, die von nun an an einem unheilbaren Leiden litt, überaus gefährdet war. Durch einen Brief, den Miß Galt aus Damlish an Mary Allan in London schrieb (Oktober 1818), erfahren wir, daß Frau Allan wegen ihrer Gesundheit bis im November in Devonshire bleiben werde. In allen Briefen aus jener Zeit, bis zu ihrem Tode, ist von ihrer Krankheit die Rede. Aber auch Allan selbst wurde, bevor er England verließ (zur Strafe für seine „Verbrechen"!), von einer Krankheit befallen; im Mai 1820 hatte er den ersten Anfall von Wassersucht, an der er vierzehn Jahre später sterben mußte.

Was kann man aus diesen Tatsachen ableiten? Zuerst wohl dies, daß der kleine Edgar vier Jahre nach dem Tode seiner lange und auf geheimnisvolle Weise erkrankten, wirklichen Mutter erleben mußte, daß auch seine „Ma", die ihm das Schicksal als Ersatz aufgezwungen hatte, an einer geheimnisvollen Krankheit dahinsiechte. Dieses Ereignis trat in London ein, in derselben ungeheuer großen Stadt, die der Schauplatz seiner ersten Trennung von der geliebten „Ma" gewesen, von

erbringen, daß die Frau John Allans mit einer Gonorrhöe angesteckt war, auf welche Beobachtung die Tatsache, daß sie steril blieb, hindeuten könnte. John Allan hatte doch bereits 1815 einen Sohn, Edwin Collier (das Kind einer anderen Frau), der bei William Erwin in Richmond die Schule besuchte, und später sollte er noch mehrere eheliche und außereheliche Kinder zeugen.

der ihn John Allan, der harte Vater, der Henker-Vater, entfernt hatte, trotzdem sie das Kind bei sich haben wollte. So war der Vater nicht nur der Henker seines Sohnes! In der unbewußten infantilen Phantasie, die mit aller Macht des dunklen Triebes die Sexualität vorausahnt, erscheint nun diese mit Gewalttätigkeit besetzt. Das entspricht der sadistischen Vorstellung vom Koitus, die man mehr oder minder deutlich bei allen Kindern wiederfindet, und die in anderen, später zu besprechenden Geschichten Poes noch deutlicher vorgeführt werden wird. Die mysteriöse Krankheit der Frances Allan muß im infantilen Unbewußten Edgars dunkel erahnten sexuellen Gewalttaten, denen sie durch John Allan ausgesetzt war, zugeschrieben worden sein.

Wir sehen hier eine Antwort auf die Frage zum Vorschein kommen, auf die zu antworten der Erzähler angeblich unfähig war. Das „schwere" Verbrechen, unter dessen Last der unheimliche, geizige Greis durch die Menge der großen Stadt ohne Ruhe, ohne Unterlaß umherirrt, ist an der Mutter, an der geliebten, geheiligten Mutter begangen worden.

*

Es gibt in den Mythen, die von einer Jahrhunderte hindurch brütenden Phantasie der Menschen gezeugt wurden, auch andere Verbrecher, deren Strafe im Umherirren besteht. Wir können gleich beim ersten Mörder beginnen: bei Kain. Gott verdammt Kain dazu, „unstet und flüchtig auf Erden" zu sein, auf der gleichen Erde, dem ursprünglichen Mutter-Symbol, „die ihren Schoß geöffnet hat, um aus deiner Hand", sagt Gott, „das Blut deines Bruders zu empfangen", das Blut des Bruders, der hier den Vater in dem ersten Ödipusverbrechen ersetzt.[139]

Aber wir können auf eine noch deutlichere Parallele hin-

139) Genesis, IV, 3—16; s. Reik, Das Kainszeichen, Imago 1917.

weisen, nämlich auf die zwischen dem Mann der Menge und einem andern mythischen Wanderer, dem Ewigen Juden. Beide sind alt und schmutzig: beide müssen zur Strafe für ein Verbrechen ohne Ende wandern. Der Ewige Jude hat immer fünf Groschen in der Tasche, niemals mehr und nie weniger; der Mann der Menge hat als Überbleibsel aus einer in Glanz verbrachten Vergangenheit einen einzigen und zwecklosen Diamanten. Aber während sich das Verbrechen des zweiten im Londoner Nebel in schreckliches Geheimnis gehüllt verliert, erzählt uns die Legende vom „Ewigen Juden", der Türsteher bei Pilatus oder Schuster in Jerusalem gewesen, daß er zu seiner Strafe verurteilt wurde, weil er Christus beschimpft und brutal gestoßen hatte, und daß dieser ihm gesagt habe: „Ich gehe, aber du wirst warten, bis ich wiederkehre."[140]

Es gibt aber noch andere mythische Gestalten, die für ein dunkles Verbrechen zu ewiger Bewegung verurteilt wurden, den Fliegenden Holländer zum Beispiel und den Wilden Jäger.

Nach der Darstellung Walter Scotts soll der Fliegende Holländer zur Strafe für ein schreckliches und geheimnisvolles Verbrechen, das an Bord begangen wurde und über die Bemannung des Schiffes die Pest brachte, so daß es in keinen Hafen einlaufen konnte, dazu verurteilt worden sein, ohne

140) Nach dem Artikel *Ewiger Jude* im Großen Brockhaus soll die bekannteste Legende vom Ewigen Juden, Schuster in Jerusalem, die in ihrer klassischen Form mit dem Namen Ahasverus erst im Jahre 1602 in der Erzählung Paul von Eitzens, Bischof von Schleswig, erschien, im Zusammenhang stehen mit verschiedenen andern Fassungen einer analogen Geschichte, von denen die erste schon aus dem siebenten Jahrhundert datiert ist, und einen gewissen Malchus, Türhüter bei Kaiphas (der zum ewigen Umherirren verdammt wurde, weil er den Herrn geschlagen hatte), zum Helden hatte.

Wir haben schon darauf hingewiesen: die Legende vom umherirrenden Mörder hat ihren Ursprung in der Geschichte vom ersten Mörder Kain; und dieses Thema muß sich in der Folklore aller zivilisierten Völker wiederfinden.

Unterlaß auf den Meeren umherzuirren. Eine andere Fassung der Sage behauptet, der Fliegende Holländer sei bestraft worden, weil er trotz des Widerstandes des Windes gottlos darauf bestand, das Kap der guten Hoffnung zu umsegeln. „Ich werde es versuchen", soll er gesagt haben, „und wenn ich es bis zum Jüngsten Gericht versuchen müßte." Die Vorsehung soll ihn beim Wort genommen haben.[141]

Der Wilde Jäger der Legende, der ursprünglich bei den Germanen und bei den Skandinaviern auftaucht, ist Wotan selbst, begleitet von seinen Wölfen und seiner Schar; er eilt über die Gewitterhimmel dahin und verfolgt irgendein phantastisches Tier. Wir finden unzählige Fassungen dieses Mythos bei fast allen Völkern wieder; diese ewig währende Jagd ist immer wieder die Strafe für irgendeinen allzu mächtigen oder allzu rasenden Jäger.[142]

Daß die Mächtigen der Welt bestraft werden, weil sie ihre Macht mißbraucht haben, wird in vielen Volkssagen erzählt. Mehr als ein Berg, als ein durch seine Form auffallender Felsen wird mit einem zur Strafe für seine Verbrechen versteinerten König in Zusammenhang gebracht; die Sage vom Watzmann in Oberbayern ist dafür ein Beispiel.

Der Watzmann, der höchste Gipfel in der Gegend des Königssees, soll ein König gewesen sein, der hart und grausam gegen seine Untertanen war und Männer und Tiere quälte. Er ging mit besonderer Grausamkeit gegen die Bauern vor, die sich gegen das königliche Wild, das ihnen ungeheuren Schaden

---

141) E. Cobham Brewer, *The Reader's Handbook*, London, Chatto & Windus, 1925. Aus dem Großen Brockhaus erfahren wir, daß die uralte Sage vom verfluchten Schiff die moderne Form, die wir kennen, unter dem Einfluß der großen Entdeckungen des fünfzehnten Jahrhunderts, besonders der Fahrten Vasco da Gamas, angenommen haben soll.

142) Róheim, Die wilde Jagd, Imago IV, 1926.

verursachte, verteidigten. Er ließ sie in seinen Gefängnissen schmachten und ihnen zur Strafe die rechte Hand abschlagen. Einmal befahl er, daß man einem armen Schäfer die Achillessehne durchschneide, so daß dieser sich nur mehr mühselig weiterschleppen konnte. Ein anderes Mal, im Verlaufe einer Jagd, ritt er über den Körper einer armen alten Frau, die mit ihrem Enkelkind vor der Hütte saß, so daß beide eines schrecklichen Todes starben.[143] Nach einer andern Fassung soll der Watzmann die Großmutter und ihr Enkelkind den Hunden vorgeworfen haben,[144] während die vorhin zitierte erste Fassung dieses Schicksal den Eltern des kleinen Kindes zudachte, als diese erschreckt herbeiliefen. Die Tatsache, daß der Watzmann zur Strafe für seine Taten mit seiner ganzen Familie zu Stein wurde, befindet sich in allen Lesarten dieser Sage.

Wir glauben nun genügend Märchen und Sagen zitiert zu haben, aus denen die tiefere Verwandtschaft zwischen dem Mann der Menge und den mythischen Verdammten hervorgeht. Alle diese Verdammten sind ursprünglich Vatergestalten. Der Wilde Jäger zum Beispiel war zuerst (wie wir durch Róheim erfahren) der große väterliche Gott Wotan der Germanen. Der Fliegende Holländer war ein mächtiger Kapitän, Watzmann ein König, selbst der Ewige Jude trägt häufig den Namen des Ahasverus,[145] den die Bibel dem großen König, dem König der Perser, Xerxes, zuschreibt. Im übrigen behauptet man, er sei die Verkörperung des patriarchalischen Volkes gewesen, das Jesus, den Sohn Gottes, verdammte.

Und was das Verbrechen anbelangt, das alle diese Väter begangen haben, so scheint es im Grunde immer das gleiche zu

143) Julius Tischendorf, Das deutsche Vaterland. Leipzig, Ernst Wunderlich, 1925.

144) Albrecht Kinzinger, Bayrisches Sagenbuch. München 1922.

145) *The Encyclopaedia Britannica*, Artikel „*Ahasuerus*".

sein. Róheim[146] zeigt uns, daß die Jagd des Wilden Jägers nach dem phantastischen Tier Symbol ist für die sexuelle Verfolgung der Frau, der Mutter. Und für diese Handlung, die in den Augen des Sohnes ein Verbrechen ist, wird der Vater dazu verdammt, ohne Unterlaß umherzuirren und die begehrte Mutter ewig, ohne sie je zu erreichen, zu verfolgen. Aus der Analyse von Träumen weiß man übrigens, wie häufig das Rennen oder Gehen Sexualsymbol ist. Die Fahrt des Fliegenden Holländers über das Meer hat einen ähnlichen Sinn. Der gleiche latente Sinn ist im Fliegenden Holländer von Wagner erhalten geblieben, obwohl die Gestalt des Kapitäns entsprechend den persönlichen Komplexen des Musikers sekundär ein Bild des Sohnes geworden ist, und sich der Schluß des Rennens logischerweise so gestaltet, daß es im Tod, im Meer zu einer symbolischen Vereinigung mit der Frau kommt, welche immer die Mutter symbolisiert.

Die tiefere Ähnlichkeit des Ewigen Juden mit den vorhergenannten Gestalten[147] wird deutlich, wenn man sie neben den Watzmann, der dann eine Art Zwischenglied der Symbolkette bildet, stellt. Der Watzmann hat ebenso am Sohn ein Verbrechen begangen wie der Ewige Jude an Jesus, dem Sohn Gottes. Der Watzmann verstümmelt einen armen kleinen Schäfer, der sich „nur mehr mühselig (auf der Mutter-Erde) weiterschleppen" kann, was einer Verstümmelung des Sohnes gleichkommt, welcher der Mutter gegenüber impotent gemacht

146) Róheim, s. oben.

147) Das vorhin (S. 323, Anmerkung 141) genannte *Reader's Handbook* berichtet beim Artikel *Wandering Jew*: In der Sage vom Wilden Jäger, der bei Shakespeare *Herne the Hunter* und beim Pater Mathias *Sankt Hubert* heißt, wird behauptet, dieser sei ein Jude gewesen, der Jesus daran hinderte, aus einem Wassertrog für Pferde zu trinken und der ihn auf das Wasser verwies, das den Eindruck eines Pferdehufs auf dem Boden ausfüllte (nach Kuhn von Schwarz, Norddeutsche Sagen, S. 499).

wird. Er tötet auch ein anderes Kind. Der Ödipuskomplex wird hier gleichsam mit entgegengesetztem Vorzeichen versehen: der Verbrecher ist jetzt Laios. Und nun erscheint das in der Legende vom Ewigen Juden unterdrückte Element in der Geschichte vom Watzmann wieder: der Watzmann reitet über den Bauch der Mutter. Laios hat den Sohn-Rivalen weggeschafft und besitzt die Mutter auf sadistische Weise. Etwas Analoges muß das Unbewußte der Menschen immer dem Ewigen Juden zugeschrieben haben, er ist die Inkarnierung des patriarchalischen Volkes, welches den Sohn kreuzigte und wie Xerxes die Herrschaft über die Mutter-Erde für sich behalten wollte. Wie in all den Mythen, die von uns zitiert wurden, und die alle Wunschphantasien unterdrückter Söhne sind, ist daher auch der Ewige Jude dazu verdammt, bis zum Tage des Jüngsten Gerichtes über die Mutter-Erde zu schreiten, ohne sie je besitzen zu können.

Der Mann der Menge ist gleichfalls ein alter Wanderer. Er wanderte die ganze Nacht durch, den ganzen Tag „und als die Schatten des zweiten Abends niedersanken", fühlt man, daß der Greis ohne Unterlaß und ohne ermüdet zu sein, weiterwandern wird, während der Verfolger totmüde die Verfolgung aufgibt. Und das Objekt, das Ziel, das der Alte verfolgt, wird unserer Meinung nach durch eine Eigentümlichkeit der Menge, die von Poe beschrieben wird, verraten. Poe widmet zwar nur eine halbe Seite der Beschreibung der Frauen, die sich auf der Straße befinden: aber diese Frauen sind fast durchweg Prostituierte. Diese Angabe gibt erstens die reale Tatsache wieder, daß man auf der Straße zu solch nächtlicher Stunde hauptsächlich diesen Frauen begegnete; sie dient jedoch auch dazu, das sexuelle Element bei dieser Verfolgung durch den Greis zu unterstreichen.

Die Elemente „Menge", „viele Frauen" sind hier wie in den Träumen, an die diese Geschichte vielfach erinnert, eine

Darstellung durch das Gegenteil. In Wirklichkeit wurde John Allans Verbrechen an Frances, jene Gewalttätigkeit, durch die sie, nach Edgars Meinung, erkrankte, mit ihr allein in der Einsamkeit des ehelichen Schlafzimmers begangen.

*

So hat der Ödipuskomplex des Sohnes durch Projizierung diesen Mythos vom bestraften Vater hervorgerufen, in dem der Vater für die dem Sohn verbotenen Verbrechen bestraft wird: für den Besitz der Mutter, außerdem für die Unterdrückung des lästigen Nebenbuhlers, im vorliegenden Falle des Sohnes. Ein geheimnisvolles Verbrechen ist an Bord des Fliegenden Holländers begangen worden, der Watzmann hat sich des Sohnes der Mutter bemächtigt und ihn verstümmelt, der Ewige Jude Jesus in den Tod gestoßen, — Allan hat Edgar von London nach Irvine verjagt. Das sind so viele Verbrechen, daß sie zusammen in der unbewußten Phantasie des Sohns diesem das Recht geben, den Vater zu richten.

Aber der Mythus von den ewig umherirrenden Vätern entspricht auch einer Abschwächung der auf den Vater bezogenen ursprünglichen, verbrecherischen Wünsche des Sohnes, eine Abschwächung des Ödipuskomplexes des kleinen Jungen. Der Sohn, der die Zärtlichkeit der Mutter ausschließlich begehrte, wünschte zwar zuerst den Tod des störenden Vaters. Aber dieser Tod stellte sich dem infantilen Unbewußten — das sich, wie jedes Unbewußte, den Tod nicht vorstellen kann, — nur als eine ewige Abreise dar. Tot ist im Unbewußten gleichgesetzt mit abgereist. Im Bewußten ist jedoch abgereist weniger ernst und erschreckend als tot. Die Vorstellung im mythischen Bezirk, daß die gehaßten Väter (der Wilde Jäger, der Fliegende Holländer, der Ewige Jude oder der Mann der Menge) unsterblich sind, aber ewig umherirren müssen, entspricht im juridischen Bezirk etwa der Um-

wandlung der Todesstrafe in lebenslängliche Zwangsarbeit. Der Vater wird zur strengsten Strafe verurteilt; man kann aber glauben, daß man ihn nicht getötet hat. Die Todesstrafe wird hier sogar durch das Gegenteil dargestellt: durch ewiges Wandern und ewiges Leben.

Es ist seltsam, daß die Natur zu dieser psychologischen Tatsache eine zoologische Parallele bietet. Die Jäger auf menschenähnliche Affen in Afrika berichten uns,[148] daß diese Tiere in kleinen Truppen leben, die aus einem erwachsenen Männchen und zwei, drei oder vier Weibchen mit ihren Kleinen bestehen. Unter diesen Weibchen findet man häufig ein altes, zweifellos die Mutter des kleinen Stammes. Die ältesten Männchen hingegen haben keine Truppe mehr; sie irren einsam durch die Wälder. Sie sind zwar dem Tode entronnen, der ihnen von den erwachsenen Söhnen während der Brunstzeit gewiß zugedacht war. Die Flucht in die Wälder ist das Lösegeld, mit dem sie ihr Leben erkauften. Ganz ebenso retteten wahrscheinlich auch die ersten alten Menschen ihr Leben. Und der Vater der Urhorde hatte es weniger der Barmherzigkeit der Söhne als der eigenen Flucht zu verdanken, daß er dem Blutbad entgehen konnte, wenn er entkam.

Diese weit zurückliegenden phylogenetischen Tatsachen leben wie viele andere bis zu uns in den Mythen der Menschen weiter: in den Legenden, die wir zitiert haben, und in der Geschichte Poes.

148) Ich verdanke die Kenntnis dieser Tatsachen Herrn Colonel-Vétérinaire Wilbert, der längere Zeit hindurch das Institut Pasteur in Kindia leitete.

DER DOPPELMORD IN DER RUE MORGUE

Wenn der Mann der Menge verkündet: hier ist der Verbrecher! und, ohne zu antworten, fragt: Worin bestand das Verbrechen?, so kehrt der Doppelmord in der Rue Morgue[149] die Satzzeichen um. Diese Geschichte berichtet nämlich: Hier ist das Verbrechen! und fragt dann: Wer war der Schuldige? Und diese Frage will dieser erste aller Kriminalromane beantworten.

Als er im April 1841 in *Graham's Magazine*, der großen Zeitschrift, welche von Graham durch die Zusammenlegung seines eigenen *Atkinson's Casket* mit dem *Gentleman's Magazine* von Burton gegründet wurde, erschien, waren drei Monate seit dem Mann der Menge vergangen, der in der letztgenannten Zeitschrift veröffentlicht worden war. Eine Phase tiefer Depression, die auf den Bruch mit Burton gefolgt war, hatte Poe daran gehindert, sich früher die tatsächliche Leitung des *Graham's* zu sichern, und in der Zwischenzeit war auch keine andere Geschichte veröffentlicht worden.

Man kann sich daher mit Recht fragen, ob nicht der heftige Konflikt, der zwischen Poe und seinem Chef Burton ausbrach, dieser Ausbruch wilden Hasses gegen einen phantastischen und burlesken Geschäftemacher, der eine Zeitung verkauft hatte, um sich einen Zirkus zu kaufen, die Gelegenheitsursache dazu war, daß in diesem Augenblicke in dem Werk Poes das Thema „Väterliches Verbrechen" auftaucht. Hatte Poe nicht damals auch wieder zu trinken begonnen? Jedenfalls

149) *The Murders in the Rue Morgue* (*Graham's Magazine*, April 1841; 1843; 1845).

warf ihm Burton dies vor. Tatsache ist, daß sich seit dem Mann der Menge eine neue Tendenz, die blutrünstiger war als je eine vorher, in die Inspiration Poes mengte, und daß diese Tendenz schon vor der ersten Hämoptoë Virginias (Januar 1842) auftrat.

*

Der Doppelmord in der Rue Morgue setzt mit sehr wirren Betrachtungen über die verschiedenen Fähigkeiten des Geistes ein. Poe bemüht sich hier, die analytischen Fähigkeiten hervorzuheben, die er höher als alle andern einschätzt, jene Fähigkeiten, die bei der Mathematik in Funktion treten, beim Schachspielen, und die „*ingéniosité*", den Scharfsinn und überlegenen Geist ausmachen.

Er behauptet auch, daß der Whistspieler über diese analytische Fähigkeit noch mehr verfügen müsse als der Schachspieler, wobei der Begriff analytisch von Poe im Sinne einer scharfsichtigen und bis ins Subtilste gehenden Beobachtung der geringsten Äußerungen, der Handlungen, Gefühle und Gedanken des andern Menschen genommen werden muß. Dann geht der Dichter auf die eigentliche Erzählung über, die der Leser als Kommentar zu den vorhergehenden Behauptungen ansehen soll.

„Als ich mich im Frühling und während eines Teiles des Sommers 18.. in Paris aufhielt", beginnt er, „machte ich die Bekanntschaft eines Herrn C. August Dupin. Dieser junge Mann gehörte einer sehr guten, ja sogar berühmten Familie an, die jedoch durch eine Reihe von Schicksalsschlägen in so tiefe Armut geraten war, daß die Energie seines Charakters darunter erlag, so daß er sich ganz von der Welt zurückgezogen hatte und keine Versuche mehr machte, sich in eine bessere Lage emporzuarbeiten."

Diese Charakteristik erinnert einigermaßen an die „Degradierung" des Enkels des Generals Poe, obwohl dieser — außer vielleicht in den Depressionsperioden wie in der,

die er eben nach dem Bruch mit Burton durchmachte — nicht aufhörte, das Luftschloß seines großen Magazins *Penn*, das ihm einen überlegenen Einfluß in Amerika verschaffen sollte, weiterzubauen. Die Gläubiger Dupins

„waren so anständig gewesen, ihn im Besitze eines kleinen Restes seines väterlichen Vermögens zu lassen, dessen Zinsen bei äußerster Sparsamkeit zu einem sehr bescheidenen Leben hinreichten, ihm jedoch auch nicht den kleinsten Luxus gestatteten. Bücher waren das einzige, dem er nicht ganz zu entsagen vermochte ..."

Man hat den Eindruck, eine Beschreibung der Wohnung der Frau Clemm zu lesen, in der sich die Bücher Poes auf einer Etagère befanden. Und der kleine Rest des väterlichen Vermögens, die kleine Rente sind sichtlich Wunschphantasien. Die Nadel oder die guten Einfälle Muddys waren das einzige, was vom Familienvermögen übriggeblieben war, von ihnen kam die Rente, wenn er bei Burton keine Arbeit hatte oder wenn die Depression seine Feder lähmte.

„Wir begegneten uns zum erstenmal in einem obskuren Buchladen in der Rue Montmartre, wo der Zufall, daß wir beide dasselbe, übrigens sehr seltsame und merkwürdige Buch suchten, uns in nähere Beziehung zueinander brachte. Von da an trafen wir uns zuweilen. Ich interessierte mich lebhaft für seine Familiengeschichte ... Sehr überrascht war ich von seiner ungeheuren Belesenheit, vor allem aber waren es die seltene Frische und Lebendigkeit seiner Phantasie, die mich interessierten und anregten. Da er dieselben Ziele verfolgte, um derentwillen ich mich in Paris aufhielt, fühlte ich, daß die Gesellschaft dieses Mannes für mich von unendlichem Wert sein könnte."

Infolgedessen beschließen die beiden Freunde, miteinander zu wohnen, und der Erzähler, welcher der reichere von den beiden ist, übernimmt es,

„ein ziemlich vernachlässigtes und wunderlich aussehendes Häuschen zu mieten, das in einem abgelegenen, einsamen Teil des Faubourg St. Germain lag. Irgendeines Aberglaubens wegen, dem wir nicht weiter nachforschten, hatte es schon lange unbewohnt

gestanden; ich richtete es in einem Stil ein, der der phantastischen Düsterkeit unserer gewöhnlichen Stimmung entsprach.

Hätte die Welt gewußt, welche Lebensweise wir in diesem Häuschen führten, so würde man uns wahrscheinlich für Wahnsinnige gehalten haben ... Unsere Abgeschiedenheit war eine vollkommene ... Ich hatte meinen früheren Bekannten und Freunden überhaupt nichts von meinem Wohnungswechsel gesagt, und Dupin lebte schon seit vielen Jahren ... einsam ... Wir lebten ganz allein für uns.

Es war eine Marotte meines Freundes ..., daß er in die Nacht um ihrer selbst willen verliebt war; wie alle seine Launen, machte ich auch diese mit ... Da die Göttin der Nacht nicht immer freiwillig bei uns hausen wollte, erdachten wir Mittel und Wege, uns Ersatz für ihre Gegenwart zu schaffen. Beim ersten Morgengrauen schlossen wir die sämtlichen, starken Fensterläden unseres alten Hauses und steckten ein paar duftende Kerzen an, die nur schwache, gespensterhafte Strahlen aussandten. Mit ihrer Hilfe wiegten wir die Seele in Träume — wir lasen, schrieben und unterhielten uns, bis die Uhr uns den Anbruch der wirklichen Dunkelheit verkündete. Dann eilten wir in die Straßen, wo wir Arm in Arm umherschlenderten, die Gespräche des Tages fortsetzten, und oft streiften wir bis in die tiefe Nacht umher und suchten im grellen Licht und tiefen Schatten der volkreichen Stadt jene Unendlichkeit geistiger Anregung, die das friedliche Studium sich nicht zu verschaffen weiß".

So verbringen die beiden seltsamen Gefährten, die durch mysteriöse Verwandtschaft miteinander verbunden sind, ihre Tage in einer auf dem Menschen lastenden Atmosphäre à la Ligeia, in der die Geisterkerzen Duft ausstrahlen, ihre Nächte aber in den Straßen der volkreichen Stadt „im grellen Licht und tiefen Schatten", ganz so wie der leidenschaftliche Wanderer, der Mann der Menge. Man könnte sagen, daß auch sie sich, wenn auch auf ihre Weise, auf der Suche nach dem unheilvollen Greis befinden.

„Bei solchen Gelegenheiten", setzt der Erzähler fort, „konnte ich nicht umhin, immer wieder Dupins eigenartige analytische Begabung zu bemerken und zu bewundern ... Er schien auch mit

großer Freude diese Gabe zu pflegen ... Mit leisem Kichern rühmte er sich bisweilen, daß für ihn die meisten Menschen ein Fensterchen auf der Brust hätten, und er unterstützte derartige Behauptungen auf der Stelle durch geradezu verblüffende Beweise von seiner genauen Kenntnis meines eigenen Seelenlebens. In solchen Augenblicken war er kalt und geistesabwesend, seine Augen starrten ausdruckslos,[150] und seine Stimme, die sonst einen weichen Tenorklang hatte, sprang in hohem Diskant hinauf, der lächerlich gewirkt haben würde, hätte er dabei nicht besonders deutlich und bedächtig gesprochen. Wenn ich ihn in solchen Stimmungen beobachtete, mußte ich immer wieder an die alte Philosophie von dem Zweiseelensystem (*Bi-part soul*) denken, und mich belustigte der Gedanke, einen doppelten Dupin vor mir zu haben — einen schöpferischen und einen zerstörenden."

Eine sehr richtige Bemerkung; aber nicht Dupin ist doppelt, sondern der Erzähler dieser Geschichte, Edgar Poe, der sich schon in die zwei Hauptgestalten der Erzählung, in den Analytiker Dupin und den erzählenden Freund oder schöpferischen Künstler geteilt hat.

*

150) Man wird an mehr als einem gemeinsamen Zug erkennen, daß Sherlock Holmes der echte Sohn Dupins ist. Im ersten Roman, in dem Holmes auftaucht (*A Study in Scarlet*), sagt Conan Doyle (2. Kapitel): „Wenn er in Arbeitswut war, konnte nichts seine Energie übersteigen; aber dann, wenn sich seiner eine Reaktion bemächtigte, lag er tagelang auf dem Sofa seines Salons vom Morgen bis zum Abend ausgestreckt, sprach kaum ein Wort und bewegte keinen Muskel. Bei solchen Gelegenheiten beobachtete ich in seinen Augen einen derart träumerischen, unbestimmten Ausdruck, daß ich ihn in Verdacht hätte haben können, er gebe sich irgendeinem Narkotikum hin, wenn ich nicht gewußt hätte, wie mäßig und klar er in seinem ganzen Leben ist." An einer andern Stelle, im 7. Kapitel, denkt Sherlock Holmes über den „outrierten" Charakter des Mordes nach, den er aufzuklären hat, über den Charakter, der ihm zur Lösung des Mysteriums verhelfen soll: Doyle verwendet hier dasselbe Wort wie Poe. Und selbst die Pfeife des Sherlock Holmes finden wir im Entwendeten Brief im Munde seines Vorfahren Dupin.

Um das bisher Gesagte zu illustrieren und zu belegen, erzählt Poe die Episode mit Chantilly.

„Wir schlenderten eines Abends durch eine lange, schmutzige Straße in der Nähe des Palais Royal. Da wir beide ganz mit unseren Gedanken beschäftigt waren, hatten wir schon länger als eine Viertelstunde keine Silbe miteinander gesprochen. Plötzlich brach Dupin ganz unvermittelt in die Worte aus: ‚Er ist wirklich ein sehr kleiner Kerl, das ist wahr! Er würde besser für das Varieté passen.‘ — ‚Zweifellos‘, erwiderte ich unwillkürlich und ich war so ganz in meine Gedanken vertieft, daß ich im ersten Augenblick nicht merkte, wie seltsamerweise seine Worte mit meinem Gedankengang übereinstimmten. Das fiel mir erst einen Augenblick nachher auf und da war ich allerdings ziemlich verblüfft. ‚Dupin‘, sagte ich im ernsten Ton, ‚das geht über mein Verständnis. Ich zögere nicht, Ihnen zu gestehen, daß ich aufs Höchste verwundert bin und meinen Sinnen kaum zu trauen vermag. Wie ist es nur möglich, daß Sie wissen konnten, daß ich gerade dachte an ...?‘ Ich hielt inne, um mich zu überzeugen, ob er wirklich den Namen wisse. ‚An Chantilly natürlich‘, sagte er, ‚warum halten Sie inne? Sie dachten doch gerade darüber nach, daß ihn seine kleine Gestalt wirklich untauglich zum Tragöden mache.‘ Damit hatten meine Gedanken sich wirklich beschäftigt. Chantilly war ein Flickschuster aus der Rue St. Denis, der, von einer wahren Leidenschaft für das Theater ergriffen, es durchgesetzt hatte, in der Rolle des Xerxes in Crébillons gleichnamiger Tragödie aufzutreten, aber natürlich durchgefallen war und für alle Mühe nur Hohn und Spott geerntet hatte. ‚Sagen Sie mir, um des Himmels Willen‘, rief ich aus, ‚nach welcher Methode Sie vorgegangen sind — wenn überhaupt von einer Methode die Rede sein kann —, um so in meiner Seele lesen zu können!‘“

Und Dupin, in dem „auch nicht ein Atom Charlatanerie steckt“, entwickelt nun seinem Freund die Methode, nach der sein Verstand vorgeht.

„Ich sehe einen Obsthändler“, antwortet Dupin gelassen; dann spricht er davon, daß der Obsthändler bei einer Straßenbiegung an seinen Freund angerannt ist, ihn beinahe umgerannt hat, daß sein Freund über einen Haufen von Pflaster-

steinen gestolpert ist, dann zeigt er, wie der Gedanke vom Strauchelnden, von den Pflastersteinen auf die „Stereotomie", eine Art besseres Pflaster, bei dem die Steine fest miteinander vereinigt sind, übergehen konnte, dann von hier aus durch Gleichklang zu Atome, zu Epikur, zu den modernen kosmogonischen Doktrinen, die mit den Lehren jenes Philosophen im Einklang stehen, dann zu den Sternen, zu Orion, der gerade am Himmel aufscheint, dann über die lateinischen Verse: *Perdidit antiquum littera prima sonum*, die auf den Orion, der ursprünglich Urion geschrieben wurde, anwendbar sind, zu Chantilly, dem Schuster und Schauspieler, der den Namen geändert hatte, als er den Kothurn anzog, wodurch er sich den bittern Spott eines Kritikers des *Musée* zuzog, der bei dieser Gelegenheit auch den lateinischen Vers zitierte. Die Beobachtung der Mimik des Freundes unterstützte diese Deduktionen:

„Es war daher gewiß, daß Sie nicht verfehlen würden, die beiden Begriffe Orion und Chantilly miteinander zu verbinden. Daß Sie dies wirklich taten, ersah ich aus der A r t des Lächelns, das um Ihre Lippen spielte. Sie dachten an das tragische Geschick des armen Flickschusters. Bis dahin war Ihre Haltung nachlässig gebückt gewesen, nun sah ich, wie Sie sich plötzlich zu Ihrer vollen Höhe aufrichteten. Ich war ganz sicher, daß Sie an die kleine Gestalt Chantillys dachten. Ich unterbrach Ihren Gedankengang mit der Bemerkung, daß er wirklich ein kleines Kerlchen sei, dieser Chantilly, und daß er besser daran täte, wenn er zum Variété ginge."

Dieser ehemalige Flickschuster, der sich in die Rolle des Xerxes oder des Ahasver kleidet, ist ein seltsames und unerwartetes Echo des Ewigen Juden Ahasver, der gleichfalls in Jerusalem vorher ein Schuster gewesen! Aber beim zweiten Beruf unseres Pariser Schusters werden wir stutzig: von glühender Leidenschaft für das Theater erfaßt (*becoming stage-mad*), wird er Schauspieler, Tragöde. Das erinnert uns an den Vater des Erzählers. David Poe war aus dem Eltern-

haus geflohen, auch er hatte seinen Beruf (zwar nicht die abgetragenen Schuhe, aber die Rechtswissenschaft) verlassen, um zur Truppe der *Virginia Players* zu gehen; und die vergeblichen Versuche Chantillys im dramatischen Fach, die übrigens an die Deklamationen des Herrn Mangel-an-Atem erinnern, sind zweifellos ein Echo der talentlosen Deklamationen des armen Schauspielers David Poe, welche vom Publikum ausgelacht wurden.

Chantilly, der Schuster, ist wie der Ewige Jude ein gefallener Vater, das heißt: ein impotenter Vater. Wie Herr Mangel-an-Atem hat auch er keinen Atem und ist auch er nur ein Stöpsel. Aber er geht in dieser Richtung noch weiter als dieser; Chantilly ist nach dem, was man von ihm sagt, nicht einmal ironisch genommen, ein korpulenter Mensch; er ist *a very little fellow*, ein sehr kleiner Kerl. Der Erzähler richtet sich bei dem Gedanken an ihn gleichsam selbst in seiner ganzen Größe auf: der Sohn fühlt sich in seiner ganzen Überlegenheit gegenüber dem Vater, und Edgar Poe ist ja tatsächlich ein größerer Künstler als sein Vater David es gewesen war.

Nachdem der „erste" Vater, der schlechte, lächerliche und impotente Schauspieler entfernt ist, durch die Feder getötet wurde, geht Poe ohne Übergang auf das im Zentrum der Erzählung stehende Problem los, er berichtet von dem wirklichen, blutigen Verbrechen, und von dem, der es beging.

*

„Nicht lange danach lasen wir die Abendausgabe der *Gazette des Tribunaux*. Unsere Aufmerksamkeit wurde durch folgende Stelle gefesselt:

SENSATIONELLER DOPPELMORD. — Heute morgens gegen drei Uhr wurden die Bewohner des Quartier Saint-Roch durch entsetzliche Schreie geweckt, die anscheinend aus dem vierten Stockwerk eines Hauses der Rue Morgue drangen, das, wie man wußte, von einer gewissen Madame L'Espanaye und ihrer Tochter, Mademoiselle Camille L'Espanaye, allein bewohnt wurde. Nach einer

Verzögerung, entstanden durch den fruchtlosen Versuch, sich auf gewöhnlichem Wege Einlaß zu verschaffen, wurde das Haustor mit einer Eisenstange erbrochen, worauf acht bis zehn Nachbarn in Begleitung zweier Gendarmen in das Haus drangen. Das Geschrei war unterdessen verstummt, aber als die Leute die Treppe hinaufstürzten, vernahmen sie von oben her deutlich den Klang von zwei oder mehr rauhen Stimmen, die heftig und laut miteinander stritten. Als man den zweiten Treppenabsatz erreicht hatte, hörten auch diese Töne auf, und es wurde plötzlich totenstill. Die eingedrungenen Personen teilten sich in verschiedene Partien und eilten von einem Zimmer in das andere. Als man endlich ein großes Hinterzimmer des vierten Stockes erreichte (die Tür dieses Zimmers war von innen verschlossen und mußte aufgebrochen werden), bot sich ein Anblick dar, der alle Anwesenden mit Grauen und höchster Verwunderung erfüllte.

In dem Zimmer herrschte die wildeste Unordnung; die Möbel waren zertrümmert und lagen überall umher. Das Zimmer enthielt eine Bettstatt, und aus dieser waren sämtliche Kissen herausgerissen und in die Mitte des Zimmers geschleppt worden. Auf einem Stuhle lag ein blutiges Rasiermesser. Im Kamin fand man zwei oder drei lange, dicke Strähnen grauen Menschenhaares, die ebenfalls mit Blut besudelt waren und mit den Wurzeln ausgerissen zu sein schienen. Über den Fußboden zerstreut fand man vier Napoleons, einen Topasohrring, drei große silberne Löffel, drei kleinere aus Neusilber, ferner zwei Beutel, die viertausend Franken in Gold enthielten. Aus einer in der Ecke stehenden Kommode waren die Schubfächer herausgezogen und offenbar ausgeplündert worden, obwohl noch viele Gegenstände darin umherlagen. Unter den Bettkissen, nicht unter der Bettstatt, entdeckte man eine kleine eiserne Kassette. Sie war offen und der Schlüssel steckte in dem Schloß; der Inhalt bestand aber nur aus einigen alten Briefen und anderen belanglosen Papieren.

Von Madame L'Espanaye war keine Spur zu entdecken; da man aber den Kamin und den Fußboden davor ganz mit Ruß bedeckt fand, forschte man im Schornstein nach, und man zog — gräßlich, es zu sagen! — den Leichnam der Tochter daraus hervor, der mit dem Kopf nach unten ziemlich hoch in den engen Schornstein hinaufgestopft worden war. Der Körper war noch ganz warm. Bei der Untersuchung fanden sich zahlreiche Hautabschür-

fungen, die wahrscheinlich durch die Heftigkeit, mit der der Leichnam in den Schornstein hinaufgestoßen und dann wieder heruntergezogen wurde, verursacht worden waren. Auf dem Gesichte fand man viele schwere Kratzwunden, während sich am Halse schwarze Quetschwunden und der tiefe Eindruck von Fingernägeln vorfanden, die darauf hindeuteten, daß das Mädchen erdrosselt worden war.

Nachdem man jeden Winkel des Hauses auf das gründlichste untersucht hatte, ohne jedoch etwas Weiteres zu entdecken, drangen die Leute in einen kleinen, gepflasterten Hof, der hinter dem Hause lag. Und hier war es, wo man die Leiche der alten Dame fand. Der Kopf war vom Rumpfe abgetrennt und hing nur noch durch ein Stück Haut lose damit zusammen, so daß er abfiel, als man die Leiche aufzuheben versuchte. Der Körper sowohl wie der Kopf waren in unerhörter, grauenhaftester Weise verstümmelt, und besonders der erstere sah kaum noch menschenähnlich aus.

Trotz aller Bemühungen ist es bis jetzt noch nicht gelungen, den Schlüssel zu diesem entsetzlichen Geheimnis zu finden."

Dann folgt der Bericht der Zeugen in dieser Angelegenheit, der angeblich in einer Nummer der gleichen *Gazette des Tribunaux* erschienen war.

Pauline Dubourg, Wäscherin der Damen L'Espanaye, sagt unter anderem aus, „sie sei im Hause niemals jemand begegnet, wenn sie die Wäsche geholt oder zurückgebracht habe. Sie wisse mit Bestimmtheit, daß die Damen keine Dienstboten gehabt hätten ..."

Peter Moreau, Tabakhändler, sagt aus, „daß er seit etwa vier Jahren der Madame L'Espanaye Tabak verkauft habe". Die Damen „hätten ein außerordentlich zurückgezogenes Leben geführt — indessen hätten sie allgemein in dem Ruf gestanden, Geld zu haben ..." Noch viele andere Personen aus der Nachbarschaft sagen in gleichem Sinn aus.

Isidore Muset, Gendarm, sagt aus, „daß man ihn gegen drei Uhr morgens zu dem Haus geholt, und daß er dort zwanzig bis dreißig Personen angetroffen habe, die vergebens versuchten, sich Eingang zu verschaffen. Er habe schließlich die Tür gewaltsam erbrochen, und zwar mit einem Bajonett, nicht mit einer Eisenstange ..." Isidore Muset bestätigt auch, Schreie gehört zu haben, dann zwei Stimmen, „die laut und zornig miteinander stritten.

Die eine war rauh und barsch, während die andere einen ganz sonderbaren, schrillen, kreischenden Klang hatte. Er konnte ein paar der von der ersten Stimme gesprochenen Worte verstehen; es war die eines Franzosen; jedenfalls war es keine Frauenstimme, und er unterschied deutlich die Worte: *sacré* und *diable*". (Andere Zeugen fügen hinzu, den Ausruf: *Mon Dieu* gehört zu haben.) „Die schrille Stimme hielt er für die eines Ausländers. Er war sich nicht ganz klar darüber, ob es die Stimme eines Mannes oder die einer Frau gewesen sei. Auch konnte er nicht bestimmt behaupten, in welcher Sprache sie sich ausgedrückt habe, er meinte jedoch, es sei spanisch gewesen ..."

Henry Duval, vom Beruf Silberschmied, auch ein Nachbar der Toten, sagt aus, daß er als einer der ersten in das Haus eingedrungen sei. Seine Aussage stimmt in der Hauptsache ganz mit der Musets überein ..., aber die schrille Stimme, die auch er vernommen habe, sei die eines Italieners gewesen ... Er ist nicht ganz sicher, ob es die Stimme eines Mannes war, es könne auch eine weibliche Stimme gewesen sein. Er könne kein Italienisch ...

Odenheimer, Restaurateur, ein Holländer, spricht nicht französisch und man befragt ihn mit Hilfe eines Dolmetschers .. Er bestätigt die vorhergehende Aussage, bis auf einen Punkt. Er ist sicher, daß die schrille Stimme die eines Mannes gewesen sei — und zwar eines Franzosen.

Dann folgt die Aussage eines Bankiers, Jules Mignaud, durch die wir erfahren, daß Frau L'Espanaye in der Bank Depots besessen und drei Tage vor dem Mord persönlich eine Summe von viertausend Francs abgehoben habe.

„Die Summe wurde ihr in Gold ausbezahlt und ein Kommis brachte ihr das Geld in das Haus."

Dieser Kommis, Adolphe Lebon, sagt aus, „daß er an dem betreffenden Tag gegen Mittag Madame L'Espanaye begleitet habe, um ihr die in zwei Beutel verpackten viertausend Francs nach Hause zu tragen. Als die Tür geöffnet wurde, sei Fräulein L'Espanaye erschienen, und er habe ihr den einen Beutel einge-

händigt, während die alte Dame ihm den andern selbst abgenommen habe. Er habe sich dann verabschiedet und sei gegangen. In der Straße habe er zu dieser Zeit keinen Menschen bemerkt. Die Rue Morgue sei eine Nebenstraße und sehr einsam".

Wir erwähnen noch William Bird, einen englischen Schneider, der behauptet, die schrille Stimme habe deutsch gesprochen, eine Sprache, die er aber nicht versteht; Alfonso Garcio, ein Spanier und Begräbnisbesorger, ist dessen sicher, daß die schrille Stimme englisch gesprochen habe, eine Sprache, die er ebenfalls nicht versteht, und schließlich wird Alberto Montani, italienischer Konditor, vorgeführt, der glaubt, daß die schrille Stimme einem Russen gehört haben müsse, obwohl auch er eingestehen muß, niemals mit einem Mann dieser Nation gesprochen zu haben;

„die barsche Stimme sei die eines Franzosen gewesen ... Es hätte ihm so geschienen, als ob der Sprecher einem andern Vorstellungen mache".

Im übrigen waren „die Fenster im Zimmer rückwärts und in dem nach vorne gelegenen Zimmer ... verschlossen und von innen fest verriegelt. Eine Verbindungstür war gleichfalls versperrt, aber kein Schlüssel vorhanden. Das Zimmer, das vom vorderen Zimmer auf den Gang führt, war gleichfalls mit einem Schlüssel versperrt und der Schlüssel steckte im Schlüsselloch". Die Eingangstür zum andern Zimmer war gleichfalls verschlossen, dadurch war jede Möglichkeit ausgeschlossen, daß der Täter über die Stiege hätte entkommen können. „Es gab in dem Haus nicht eine einzige Stelle, die nicht sorgfältig durchsucht worden war. Man hatte Rauchfangkehrer kommen lassen, welche die Schornsteine und Kaminröhren kehren mußten. Das Haus ist vier Stock hoch und hat Mansarden. Ein Fenster, das auf das Dach führt, ist mit Nägeln sorgfältig verschlossen; es schien auch seit Jahren nicht geöffnet worden zu sein."

Ferner: „Mehrere wiederaufgerufene Zeugen bestätigten, daß die Kamine aller Zimmer der vierten Etage viel zu eng seien, als daß ein menschliches Wesen durch sie hätte entkommen können." Außerdem: „Unter Rauchfangkehrerbesen verstehe man jene zylinderförmigen Kehrbesen, wie die Schornsteinfeger sie zum Reinigen der Kamine gebrauchen. Man sei mit solchen Besen durch sämtliche

Schornsteine des Hauses auf- und niedergefahren. Es gibt in dem Haus keine Hintertreppe oder einen sonstigen Ausgang, durch den sich jemand hätte retten können ... Der Körper des Fräuleins L'Espanaye war so fest in den engen Kamin hineingezwängt, daß es nur den vereinten Kräften von vier oder fünf Männern gelang, ihn wieder herunterzuziehen."

Und hören wir schließlich die Aussage Paul Dumas', eines Arztes, der mit Alexandre Etienne, dem Chirurgen, bei Tagesanbruch geholt wird, um die Leichen zu untersuchen:

„Sie lagen beide auf der Matratze des Bettes, das im Zimmer stand, in dem Fräulein L'Espanaye gefunden worden war. An dem Körper der jungen Dame hatte er viele Quetschwunden und Hautabschürfungen gefunden ... Unter dem Kinn befanden sich mehrere tiefe Kratzwunden sowie eine Reihe blauer Flecken ... Das Gesicht war gräßlich entstellt, die Augen waren aus ihren Höhlen weit hervorgequollen, die Zunge halb durchgebissen ... Die Leiche der Mutter war ebenfalls in entsetzlicher Weise verstümmelt. Sämtliche Knochen des rechten Beines und des rechten Armes hatte er mehr oder weniger zerschmettert gefunden. Ebenso waren das linke Schienbein und die sämtlichen Rippen der linken Seite zersplittert gewesen. Der ganze Körper war in grauenhafter Weise mit Quetschwunden bedeckt und zeigte blutunterlaufene Stellen. Es sei ein ganz entsetzlicher Anblick gewesen. Es wäre ganz unmöglich festzustellen, wie und womit diese schweren Verletzungen herbeigeführt worden seien ... Der Kopf der Toten war, als der Zeuge ihn zu Gesicht bekam, ganz vom Körper getrennt und völlig zerschmettert gewesen. Offenbar sei der Hals mit einem sehr scharfen Instrument, wahrscheinlich einem Rasiermesser, durchschnitten worden."[150a]

150a) R. Piédelièvre und R. Chonez haben in einem Artikel (*Edgar Poe, médecin légiste*), der im *Paris-Médical* vom 21. November 1931 erschienen ist, auf die Fehler hingewiesen, die der „Gerichtsarzt" Poe bei seiner Beschreibung begangen hat. So hätte zum Beispiel die alte Dame, deren „Kopf ... vom Rumpf abgetrennt (war) und ... nur noch durch ein Stück Haut lose damit zusammen(hing), so daß er abfiel, als man die Leiche aufzuheben versuchte" (S. 338), durch die Wucht des Sturzes (sie war durch das Fenster in den Hof geworfen worden) schon vorher den Kopf verlieren müssen. Außerdem ist ein vom Fenster hinab-

Damit scheint die Untersuchung abgeschlossen zu sein, und die Zeitung fügt hinzu:

„Noch nie ist in Paris ein so geheimnisvolles Verbrechen verübt worden, dessen Einzelheiten so unerklärlich sind — man möchte beinahe fragen, ob hier wirklich ein Mord vorliegt? Jedenfalls hat die Polizei bis jetzt auch nicht die kleinste Spur gefunden, die sich verfolgen ließe ..."

Die Abendausgabe bringt nur eine einzige wirkliche Neuigkeit: „Adolphe Lebon sei verhaftet und in das Untersuchungsgefängnis abgeführt worden ..."

Dupin jedoch, obwohl er „sich für den Verlauf dieser Angelegenheit auf das lebhafteste zu interessieren" scheint und bisher geschwiegen hat, fragt nun seinen Freund, auf die Nachricht hin, daß Lebon verhaftet worden, was er von diesen Morden halte. Der Freund meint, wie ganz Paris, das Rätsel sei unlösbar. Darauf erwidert Dupin unter anderem, „die Wahrheit ist keineswegs immer in einem Brunnen versteckt" und fügt hinzu:

„Was nun diese Mordtat betrifft, so wollen wir zuerst die Sache selbst erst näher untersuchen, ehe wir uns ein Urteil darüber bilden. Ich verspreche mir viel Spaß davon ... Außerdem hat Lebon mir einmal einen Dienst erwiesen, für den ich mich dankbar zeigen möchte. Wir wollen zunächst den Tatort mit unseren eigenen Augen untersuchen. Ich kenne den Polizeipräfekten Herrn G. — und ich glaube kaum, daß es mir schwerfallen wird, die nötige Erlaubnis zu erhalten."

Sie bekommen die Erlaubnis und begeben sich in die Rue Morgue. „Es ist dies eine jener elenden Querstraßen, die die

geschleuderter Körper nicht unbedingt durch den Sturz in unerhörtester und grauenhaftester Weise verstümmelt; die Deduktionen Dupins, der aus dem Zustand der Leiche auf den Sturz durch das Fenster schließt, verlieren dadurch sehr an Wert. Die Verfasser des Artikels geben jedoch zu, daß die Irrtümer des „Gerichtsarztes" Poe bei der Beurteilung der Dichtung nicht sehr ins Gewicht fallen, da es bei einem Kunstwerk in erster Linie auf die faszinierende Wirkung ankommt, die von ihm ausgeht.

Rue Richelieu mit der Rue Saint-Roch verbinden."[151] Sie kommen spät am Abend hin, finden das Haus, gehen um das Haus herum und treten bei einer Tür, die sich an der Rückseite befindet, ein. „Dupin prüfte nicht nur das Haus, sondern die ganze Nachbarschaft, und zwar mit einer peinlichen Aufmerksamkeit." Sie kommen nun in das Haus, zeigen den Polizisten den Erlaubnisschein, steigen in das Zimmer hinauf, in dem sich noch die zwei Leichen befinden und ein wildes Durcheinander herrscht,

„da ... der Tatort unverändert erhalten werden mußte". — „Ich sah nichts anderes, als was die *Gazette des Tribunaux* mitgeteilt hatte", gesteht der Erzähler. „Dupin (jedoch) untersuchte alles sorgfältig — sogar die Leichen der beiden Frauen", die Zimmer und den Hof. „Die Untersuchung nahm uns bis zum Eintritt der Dämmerung in Anspruch, dann gingen wir. Auf unserem Heimwege trat mein Begleiter für einige Augenblicke in die Expedition eines der Tagesblätter ein."

Die beiden Freunde gehen nun nach Hause. Dupin schweigt bis zum Mittag des nächsten Tages. Da erst „rückte er ganz unvermittelt mit der Frage heraus, ob mir denn auf dem Schauplatze gar nichts A b s o n d e r l i c h e s aufgefallen sei". Der Freund hat jedoch nichts anderes gesehen als das, wovon man schon in der Zeitung gelesen.

„Die *Gazette*", sagt nun Dupin, „ist auf das ungewöhnlich Grauenhafte dieser Affäre nicht genügend eingegangen ... Mir scheint, als ob das für unlösbar gehaltene Geheimnis durchaus nicht unergründbar ist. Ich will damit sagen, daß gerade der exzessive, outrierte[152] Charakter aller Einzelheiten dieser furchtbaren Begebenheit nur ein kleines und deutlich begrenztes Feld von Vermutungen zuläßt. Die Polizei steht ratlos und verwirrt vor einem Verbrechen, dessen Motive vielleicht weniger unbegreiflich sind, als die wilde Scheußlichkeit, mit der die Mordtaten ausgeführt worden sind. Ebensowenig kann ich begreifen, daß die Aussage so vieler Zeugen

151) Wir erinnern hier daran, daß Poe nie in Paris gewesen ist.
152) Im englischen Original steht das französische „*outré*".

feststellt, in dem Zimmer, in dem Fräulein L'Espanaye ermordet gefunden wurde, habe ein aufgeregter Wortwechsel stattgefunden, während doch, als man eindrang, niemand darin war und ganz unmöglich jemand über die Treppe hätte entkommen können." Schließlich meint Dupin: „Und in der Tat steht die Leichtigkeit, mit der ich dieses Rätsel lösen werde — oder vielmehr schon gelöst habe —, in direktem Verhältnis zu der scheinbaren Unlösbarkeit, die es in den Augen der Polizei hat."

Wie er das wachsende Erstaunen seines Freundes bemerkt, setzt er hinzu, indem er dabei die Tür ansieht:

„Ich warte in diesem Augenblicke ... auf einen Mann, der, obwohl er vermutlich nicht selbst diese gräßlichen Metzeleien verübt hat, doch jedenfalls in irgendeiner Beziehung dazu steht. An den schlimmsten Greueln dieses Verbrechens ist er wahrscheinlich unschuldig ... Ich erwarte den Mann — hier, in diesem Zimmer —, er kann jeden Augenblick kommen ... Sollte er kommen, so wird es unbedingt nötig sein, ihn festzuhalten. Hier sind Pistolen ..."

Der Erzähler schildert nun Dupin selbst, der seine Mitteilungen so fortsetzt, als ob er mit sich einen Monolog hielte.

„Ich habe", sagt der Erzähler, „das seltsame Wesen, in das er zu gewissen Zeiten verfiel, schon erwähnt. Obwohl seine Worte offenbar an mich gerichtet waren und er durchaus nicht laut sprach (*by no means loud*), bediente er sich doch jener eindringlichen, deutlichen Intonation, mit der man zu einer entfernteren Person spricht. Seine vollständig ausdruckslosen Augen hafteten mit starrem Blick an der Wand."

Nachdem Dupin vorerst die unwahrscheinliche Hypothese, die alte Dame habe einen Selbstmord verübt und vorher ihre Tochter getötet, abgelehnt hat, fragt er seinen Freund, ob er in den Aussagen der Zeugen nichts Besonderes bemerkt habe. Dem Freund ist aufgefallen, daß über die barsche, rauhe Stimme, die dem Franzosen zugeschrieben wurde, alle Zeugen einer Meinung waren, während die Ansichten über die schrille Stimme auseinandergingen. Aber nicht nur das! Dupin unterstreicht die Tatsache, daß jeder der Zeugen „von dieser Stimme

als der eines Ausländers" gesprochen hat, daß er davon überzeugt gewesen ist, „daß es nicht die Stimme eines Landsmanns gewesen sein könne. Jeder glaubt, den Klang einer Sprache darin zu erkennen, die er selbst nicht versteht." Zwei Zeugen behaupten sogar, daß es sich um keine Menschenstimme handeln könne, und „daß sie schnell und in abgebrochenen Lauten gesprochen habe. Kein einziger der Zeugen konnte Worte oder wortähnliche Laute unterscheiden." Diese sonderbaren Aussagen der Zeugen lassen in Dupin einen Verdacht aufkommen, den er zwar noch für sich behält, der ihn jedoch bei seinen weiteren Untersuchungen leitet.

„Versetzen wir uns", setzt Dupin fort, „im Geiste wieder in jenes Zimmer. Was ist das erste, was wir darin suchen? Selbstverständlich die Mittel und Wege, die die Mörder zu ihrer Flucht benutzt haben ... Untersuchen wir der Reihe nach die Wege, auf denen den Tätern die Möglichkeit einer Flucht geboten war",

und nachdem Dupin ganz so wie die Polizei den Fußboden, die Decke und das Mauerwerk der Wände auf das genaueste untersucht hat, schließt auch er, daß es keinen geheimen Ausgang gebe. Und wie schon früher gesagt wurde:

„von den Zimmern führten zwei Türen in den Gang, aber sie waren fest verschlossen, und zwar steckten in beiden Schlössern die Schlüssel von innen". Die Schornsteine „haben zwar oberhalb des Kamins bis zur Höhe von acht bis zehn Fuß die gewöhnliche Breite, verengen sich aber dann so sehr, daß kaum eine große Katze hindurch könnte". Bleiben die Fenster: „durch die des Vorderzimmers hätte unmöglich jemand entfliehen können, ohne von den vor dem Hause versammelten Menschen bemerkt zu werden. Die Mörder müssen daher durch eines der Fenster des Hinterzimmers entkommen sein".

„Das Zimmer hat zwei Fenster", setzt Dupin fort, „eines davon ist nicht durch Möbel verstellt und vollständig sichtbar. Der untere Teil des andern wird dem Auge ganz durch das Kopfende einer der davorstehenden Bettstätten entzogen. Das erste Fenster wurde von innen fest verschlossen gefunden. Die Bemühungen mehrerer Personen, es in die Höhe zu schieben, waren erfolglos. Auf der

linken Seite des Rahmens war ein ziemlich großes Loch eingebohrt, und in diesem Loch steckte ein beinahe bis zum Kopf eingetriebener sehr starker Nagel. Bei der Untersuchung des zweiten Fensters ergab sich, daß dort ein ebensolcher Nagel angebracht war, und auch hier versuchte man vergebens, das Fenster in die Höhe zu ziehen ... Man hielt es daher auch für überflüssig, die Nägel herauszuziehen und die Fenster zu öffnen."

Dupin untersucht aber sorgfältiger als die Polizei:

„Ich wußte, es müsse sich hier erweisen, daß eine scheinbare Unmöglichkeit in Wirklichkeit nicht bestand." Er schließt weiter: „Die Mörder entkamen unbedingt durch eines dieser Fenster." Aber wie läßt sich diese sichere Tatsache mit der andern vereinen, daß die Fenster geschlossen waren? Es „mußte unbedingt ein sogenannter Selbstschließer daran angebracht sein ... Ich begab mich nun an das freiliegende Fenster, zog mit einiger Mühe den Nagel heraus, und versuchte, die Scheiben in die Höhe zu schieben. Wie ich es eigentlich nicht anders erwartet hatte, gelang mir dies nicht. Ich war nun fest davon überzeugt, daß irgendwo eine Feder verborgen sein mußte". Er findet die verborgene Feder. „Ich steckte den Nagel wieder ein und betrachtete ihn aufmerksam. Wenn jemand durch das Fenster entflohen war, konnte er es sehr wohl von außen zuschlagen, so daß die Feder wieder einfallen mußte; aber der Nagel, der konnte unmöglich von außen wieder hineingesteckt werden ... Die Mörder mußten durch das andere Fenster entkommen sein ... Ich stellte mich auf den im Bette befindlichen Strohsack und sah mir über das Kopfende des Bettes weg das zweite Fenster scharf an ..." Dupin findet dort auch die zweite Feder und einen zweiten Nagel. Dieser Nagel, sagt er, „sah genau so aus, wie der Nagel in dem andern Fenster, aber was bedeutete diese Tatsache gegenüber der Erwägung, daß ich an dieser Stelle die Spur verlor? Es muß etwas mit dem Nagel nicht in Ordnung sein, sagte ich mir; ich zog daran — und siehe, der Kopf und etwa ein Viertelzoll des Schaftes blieben in meiner Hand. Der untere Teil blieb in dem Bohrloch stecken, in dem er abgebrochen war".

Dupin steckt den Kopf des Nagels wieder in das Loch, drückt auf die Feder und zieht mühelos das Fenster ein wenig in die Höhe:

„der Nagelkopf, der fest in dem Rahmen steckte, ging mit. Ich schloß das Fenster, und der Nagel hatte nun wieder ein ganz unverletztes Aussehen".

Von der Bruchstelle ist nichts mehr zu sehen. Damit ist das Rätsel der Flucht gelöst.

„Der Mörder war aus dem hinter dem Bett befindlichen Fenster entflohen, dieses war nach der Flucht wieder von selbst zugefallen, oder vielleicht auch heruntergedrückt und von der einschnappenden Feder festgehalten worden." Die Polizei hatte diesen Widerstand dem Nagel zugeschrieben.

„Die nächste Frage, die es zu lösen galt, war nun, wie es dem Mörder gelungen sein konnte, am Hause hinunterzukommen."

Und vor den Augen des entzückten Freundes entwickelt nun Dupin seine subtilen Schlußfolgerungen.

„Ungefähr fünfeinhalb Fuß von dem fraglichen Fenster entfernt, läuft ein Blitzableiter nach unten. Es würde nun allerdings unmöglich sein, von dieser Stange aus das Fenster zu erreichen und einzusteigen ..."

Aber der Fensterladen, dessen untere Hälfte aus Latten und Gitterwerk besteht, ist volle dreieinhalb Fuß breit. Ein Mensch, „der über einen ungewöhnlichen Grad von Geschicklichkeit und Mut verfügt", konnte leicht den Blitzableiter hinaufklettern, von ihm aus den offenen Laden, der nur zweieinhalb Fuß von dem Blitzableiter entfernt war, ergreifen, an diesem Laden eine feste Stütze finden,

„den Blitzableiter fahren lassen, die Füße gegen die Mauer stemmen und durch einen kühnen Schwung den Laden in Bewegung setzen, so daß dieser sich schloß; wenn das Fenster zufällig offen stand, konnte es sogar gelingen, sich in das Zimmer hineinzuschwingen".

Dupin betont besonders die außerordentliche Gewandtheit, die zu dieser Tat nötig ist, und bringt diese außergewöhnliche Behendigkeit mit jener schrillen Stimme in Zusammenhang, mit

„jener heiseren, kreischenden Stimme, über deren Sprache die Aussagen der Zeugen sich nicht einigen konnten, während alle einstimmig erklärten, nur Laute, keine Worte vernommen zu haben".

„Nun erst", setzt der Erzähler fort, „fing ich an zu begreifen, was Dupin sagen wollte. Allerdings verstand ich ihn noch nicht ganz, aber ich ahnte, worauf er hinzielte, mir war ungefähr so zu Mute, wie wenn man sich auf etwas besinnt, an das man sich nicht genau erinnern kann."

Aber Dupin setzt fort: „Sie sehen, ... daß ich mich zunächst mit der Frage beschäftigt habe, wie der Mörder in das Haus eingedrungen sei, um danach die Art seiner Flucht festzustellen. Ich wünsche Sie davon zu überzeugen, daß er an derselben Stelle herein- und hinausgekommen sein muß. Betrachten wir nun das Innere des Zimmers".

Dupin entdeckt dort, daß die Toilettegegenstände auf der Kommode zerstreut umherliegen, und besonders die Tatsache, daß die viertausend Francs in Gold n i c h t geraubt wurden. Materielles Interesse kann daher nicht der Antrieb zu diesem Verbrechen gewesen sein.

Dupin prüft hierauf die einzelnen grausamen Vorgänge bei der Metzelei und betont, welche Kraftanstrengungen dazu nötig waren, den Körper des Mädchens in den Kamin zu zwängen, ganze Haarbüschel mit Fetzen von der Kopfhaut der Mutter auszureißen und deren Kopf mit einem einfachen Rasiermesser beinahe ganz abzuschneiden.

„... erstaunliche Behendigkeit ... übermenschliche Stärke ... tierische Roheit ... grundloses Verbrechen in geradezu bizarrer Scheußlichkeit[153] ... Schrille Stimme ... deren Klang den Ohren vieler Zeugen der verschiedensten Nationalität fremd war ..." — „Welchen Schluß ziehen Sie aus so viel Tatsachen?" fragt Dupin den Erzähler.

Der Freund meint, ein aus dem Irrenhaus Entsprungener müsse das Verbrechen begangen haben. Aber die Rede eines Wahnsinnigen, wirft Dupin ein, hat einen Zusammenhang, besteht aus Wörtern.

153) Im Original das französische *grotesquerie.*

„Außerdem haben Wahnsinnige nicht solches Haar, wie ich es hier in meiner Hand habe. Ich habe dieses kleine Haarbüschel aus den zusammengekrampften Fingern der Frau L'Espanaye gelöst."

Wir bekommen eine immer schlechtere Meinung von einer Polizei, die es weder zuwege gebracht hat, die Fenster zu öffnen, noch auch daran dachte, die Hände des Opfers zu untersuchen. Zum Glück haben wir Dupin! Der zieht nun ein Papier aus seiner Tasche, auf dem die dunklen Quetschungen und die von Fingernägeln herrührenden blutunterlaufenen Flecke von dem Hals des Mädchens abgezeichnet sind. Der Erzähler muß seine Hand auf die Zeichnung legen; er kommt zur Überzeugung, daß die Riesenhand des Mörders nicht die Hand eines Menschen sein konnte. Nun öffnet Dupin ein Buch und läßt den vor Schrecken erstarrten Freund darin lesen.

„Es war ein ausführlicher anatomischer und allgemein beschreibender Bericht über den großen schwarzbraunen Orang-Utan, wie er auf den ostindischen Inseln vorkommt."

Der Freund begreift „sofort die grauenhaften Einzelheiten jener Mordtaten". Aber woher kam die zweite Stimme, die des Franzosen, der in vorwurfsvollem Ton *mon Dieu, diable* oder *sacré* gesagt hat? Dupin erklärt nun dem Erzähler, daß seiner Meinung nach ein Franzose von dem Mord Kenntnis gehabt habe, daß aber dieser Franzose wahrscheinlich an der Bluttat selbst unbeteiligt gewesen sei. „Der Orang-Utan ist ihm vielleicht entflohen." Und „wahrscheinlich treibt der Orang-Utan sich immer noch frei umher". Daher hat Dupin gestern abend in der Zeitung *Le Monde* („ein Blatt, das die Interessen der Schiffahrt vertritt und das besonders von Matrosen und Seefahrern gelesen wird") folgende Anzeige einrücken lassen:

„EINGEFANGEN. Im Bois de Boulogne ist am ... (Datum des Tages nach dem Mord) ein sehr großer lohfarbener Orang-Utan, der vermutlich aus Borneo stammt, eingefangen worden. Der recht-

mäßige Eigentümer — man hat ermittelt, daß er als Matrose auf einem maltesischen Schiffe dient — kann das Tier in Empfang nehmen, wenn er sich als Besitzer ausweisen kann und bereit ist, die geringen Kosten für das Einfangen und die Verpflegung des Tieres zu bezahlen. Näheres Faubourg Saint-Germain, Rue ... Nr. .. im dritten Stock."

Aus einem kleinen, verknoteten, schmutzigen Band, das Dupin am Fuß des Blitzableiters gefunden hatte, hat er geschlossen, daß der Besitzer des Orang-Utans ein Matrose sein müsse, der zur Mannschaft eines maltesischen Schiffes gehöre, da sich die Matrosen und Malteser eines solchen Bandes bedienen, um die Haare zu dem sogenannten Seemannsknoten zu verschlingen. Wenn Dupin sich über den Stand des Mannes geirrt hat, so hat dies der Anzeige jedenfalls nichts geschadet; hat er ihn aber richtig erraten, „so ist sehr viel gewonnen", der Matrose wird kommen. Dieser Mann wird vermutlich folgendermaßen überlegen:

„Ich bin unschuldig, bin arm, mein Orang-Utan hat einen bedeutenden Wert ... warum sollte ich ihn um meiner vielleicht völlig unbegründeten Befürchtung willen einbüßen? Es steht bei mir, ihn zurückzubekommen. Er ist im Bois de Boulogne eingefangen worden, also sehr weit entfernt vom Schauplatz jener Mordtaten. Wie sollte jemand auf die Vermutung kommen, daß ein vernunftloses Tier eine solche Tat begangen habe? Die Polizei ist ratlos ... vor allem jedoch — man kennt mich ... Sollte ich es unterlassen, das wertvolle Tier zu reklamieren, so wird, da man weiß, daß es mir gehört, gerade dadurch möglicherweise ein Verdacht geweckt ..."

In diesem Augenblick hört man Schritte auf der Treppe. „Da die Haustür offen stand, war der Besucher ohne zu läuten eingetreten und befand sich schon auf der Treppe. Hier schien er plötzlich zu zögern. Wir hörten, wie er wieder hinunterging ...; aber schon hörten wir den Mann wieder heraufkommen; diesmal kehrte er nicht um, sondern trat entschlossen an unsere Zimmertür heran und klopfte. ‚Herein!' rief Dupin in heiterem, herzlichem Ton.

Ein Mann trat ein; er war offenbar Matrose; er hatte eine

große kräftige, muskulös aussehende Gestalt, und sein Gesicht trug einen offenen, verwegenen Ausdruck, der durchaus nicht abschreckend war. Sein stark von der Sonne verbranntes Gesicht wurde über die Hälfte von einem mächtigen Schnurr- und Backenbart verdeckt. In der Hand trug er einen großen Eichenknüttel, schien aber sonst keine Waffe bei sich zu haben. Er verbeugte sich linkisch und sagte guten Abend, und zwar mit einem Akzent, der, obwohl er etwas nach Neufchâtel klang, doch seine Pariser Abstammung verriet.

‚Setzen Sie sich, mein Freund', sagte Dupin. ‚Ich vermute, daß Sie wegen Ihres Orang-Utans kommen. Er ist ein außerordentlich schönes und dabei gewiß sehr wertvolles Tier; ich möchte Sie beinahe darum beneiden. Für wie alt halten Sie es wohl?'

Der Matrose holte tief Atem — mit der Miene eines Menschen, dem eine Last vom Herzen fällt, und erwiderte dann in ruhigem Tone:

‚Das kann ich Ihnen nicht genau sagen, aber er kann kaum mehr als vier oder fünf Jahre alt sein. Haben Sie ihn hier?'"

Dupin sagt nun, er habe das Tier in einen Stall in der Nähe untergebracht, sein Besitzer könne es am nächsten Vormittag abholen, aber er, Dupin, bedauere, sich von dem Tiere trennen zu müssen! Der Matrose erwidert, er werde dem, der das Tier wiedergefunden hat, gerne eine Belohnung bezahlen. Nun sagt Dupin: „Nun ... das ist gewiß recht schön. Lassen Sie mich nachdenken — was könnte ich wohl beanspruchen? Oh, ich will Ihnen sagen, was ich als Belohnung fordere: Sie sollen mir ganz genau alles mitteilen, was Sie über die in der Rue Morgue verübten Mordtaten wissen." Dupin versperrt die Tür und nimmt seine Pistole heraus.

Der Matrose kämpft mit einem Erstickungsanfall, er wird blutrot, packt seinen Knüttel, aber einen Augenblick später fällt er zitternd und stumm auf seinen Sitz zurück.

„Mein Freund", fuhr Dupin in gütigem Tone fort, „Sie regen sich ganz unnötigerweise auf ... Wir denken nicht daran, Ihnen irgendwie schaden zu wollen ... Ich weiß, daß Sie an den in der Rue Morgue verübten scheußlichen Mordtaten unschuldig sind ...

Das, was geschehen ist, haben Sie nicht verhindern können ... Sie haben nichts zu verheimlichen, als ehrenhafter Mensch sind Sie außerdem geradezu verpflichtet, alles zu gestehen, was Sie wissen. Ein vollständig Unschuldiger, auf den der Verdacht gefallen ist, diese Verbrechen begangen zu haben, ist festgenommen worden, während Ihnen der wirkliche Täter bekannt ist."

Und der Matrose spricht. Er hat den Orang-Utan in Borneo mit einem Kameraden gefangen. Sein Gefährte starb, er war nun der alleinige Besitzer des Tieres. An Bord des Schiffes hatte ihm das Tier durch seine unbezähmbare Wildheit viel Unannehmlichkeiten verursacht. In Paris wurde es sorgfältig eingeschlossen,

„sein Plan war, den Affen zu verkaufen, sobald dieser von einer Fußwunde geheilt wäre, die er sich an Bord durch das Eindringen eines Splitters zugezogen hatte. Er kam an dem Abend, oder besser gesagt, an dem frühen Morgen, an dem die Mordtaten verübt wurden, von einem Matrosenfest nach Hause zurück und fand dort die Bestie in seinem Schlafzimmer. Es war ihr gelungen, aus dem angrenzenden Gelaß, wo der Matrose sie angebunden hatte und sicher verwahrt glaubte, auszubrechen. Er fand das Tier eingeseift und mit dem Rasiermesser in der Hand vor dem Spiegel, wo es sich zu rasieren versuchte; wahrscheinlich hatte es öfter durch das Schlüsselloch seinen Herrn bei dieser Beschäftigung beobachtet".

Der Matrose nahm die Peitsche, der Orang flüchtete auf die Stiege und sprang durch ein Fenster auf die Straße hinunter.

„Der Franzose folgte in Verzweiflung ... In dieser Weise setzte sich die Jagd lange fort. In den Straßen herrschte tiefe Stille; es war gegen drei Uhr morgens. Als der Flüchtling das hinter der Rue Morgue liegende Gäßchen erreicht hatte, wurde seine Aufmerksamkeit durch den Lichtschein gefesselt, der durch das offene Fenster des im vierten Stock liegenden Zimmers der Madame L'Espanaye schimmerte. Das Tier stürzte auf das Gebäude zu, und als es den Blitzableiter bemerkte, kletterte es ... daran hinauf, klammerte sich an den weit offenstehenden Fensterladen, gab sich einen Schwung und gelangte direkt in das Zimmer und auf das Kopfende des Bettes."

Der Matrose, der daran gewöhnt war, im Tauwerk des Schiffes herumzuklettern, war dem Tier auf dem gleichen Weg entlang dem Blitzableiter gefolgt,

„als er jedoch bis zur Höhe des Fensters ... gekommen war, konnte er nicht weiter. Es gelang ihm aber, sich so weit vorzubeugen, daß er einen Blick in das Innere des Zimmers tun konnte ...

Madame L'Espanaye und ihre Tochter waren, in ihre Nachtkleider gehüllt, offenbar damit beschäftigt gewesen, irgendwelche Papiere in der schon erwähnten eisernen Geldkiste zu ordnen, die sie zu diesem Zwecke mitten in das Zimmer gestellt hatten. Sie war offen und ihr Inhalt lag auf dem Fußboden daneben. Die Opfer hatten wahrscheinlich so gesessen, daß sie dem Fenster den Rücken zukehrten ... Als der Matrose in das Zimmer blickte, hatte die riesige Bestie Madame L'Espanaye an dem lose herabhängenden Haar gepackt und schwenkte das Rasiermesser vor ihrem Gesicht, die Bewegungen eines Barbiers nachahmend. Die Tochter lag lang ausgestreckt und regungslos auf dem Fußboden; sie war ohnmächtig geworden. Das Geschrei und die Befreiungsversuche der alten Dame, der er das Haar aus dem Kopf riß, versetzten den Orang-Utan, der vorher vielleicht ganz friedliche Absichten gehabt hatte, in wildeste Wut. Mit einem kräftigen Schwung seines muskulösen Armes trennte er den Kopf der Dame beinahe ganz vom Rumpf. Der Anblick des Blutes steigerte seine Wut bis zur Tollheit ... (Er) stürzte ... sich auf das junge Mädchen, grub seine entsetzlichen Krallen in ihren Hals und würgte die Unglückliche, bis sie tot war." In diesem Augenblick sieht er seinen Herrn. „Die Wut des Tieres, das schon allzu oft die Bekanntschaft mit der Peitsche gemacht hatte, verwandelte sich sofort in feige Angst. Wohl wissend, daß er Strafe verdiene, schien es die Spuren seiner Bluttat rasch verwischen zu wollen; es ... riß die Möbel um und zerschlug sie und zerrte die Kissen und Decken aus dem Bette. Endlich ergriff es die Leiche der Tochter und stieß und zwängte sie gewaltsam in den Schornstein hinauf ... Dann stürzte es sich auf die der alten Dame und schleuderte sie kopfüber zum Fenster hinaus."

Während dieser Zeit stieß der Matrose Schreie des Entsetzens aus, die sich mit dem schrillen, teuflischen Gekreisch

des Tieres mischten. Das waren die zwei Stimmen, die man gehört hatte. Wie sich dann der Orang mit seiner ganz verstümmelten Last dem Fenster näherte, ließ sich der entsetzte Matrose den Blitzableiter entlang hinuntergleiten, um sich zu retten. Der Affe mußte auf demselben Weg davongeeilt sein, das Fenster schloß sich von selbst hinter ihm.

„Er ist schließlich doch", fügt der Erzähler hinzu, „und zwar von seinem rechtmäßigen Besitzer, wieder eingefangen worden, der ihn zu hohem Preise an den Jardin des Plantes verkauft hat."

Dupin berichtet dem Polizeipräfekten von dem Ergebnis seiner Untersuchungen und der unschuldige Lebon wird freigelassen. Der Polizeipräfekt kann jedoch eine gewisse Gereiztheit, die durch „Leute, die ihre Nase in Dinge steckten, die sie im Grunde nichts angingen", hervorgerufen wurde, nicht verbergen. Und diese Kriminalgeschichte endet mit einigen Bemerkungen Dupins, die gegen diesen hohen Funktionär gerichtet sind:

„Mir genügt es, ihn auf seinem eigenen Gebiet (*in his own castle*) geschlagen zu haben!"

*

Die Erzählung ist so packend und dramatisch, daß wir den Ablauf nicht durch Glossen unterbrechen wollten.

Wir haben gesehen, daß im Mann der Menge die Gestalt des geheimnisvoll tragischen Verbrechers im Werke Poes auftaucht; das Verbrechen jedoch bleibt dort im Schatten. Im Doppelmord in der Rue Morgue steht das Verbrechen selbst im Vordergrund, es wird gleich zu Beginn in seiner ganzen Schrecklichkeit und Blutigkeit vorgeführt. Und Dupin, der unfehlbare Raisonneur, dessen Bekanntschaft wir hier zum erstenmal machen, löst das Rätsel der Identität des Verbrechers.

Aber die Behauptung: Hier ist das Verbrechen! stimmt nicht ganz; sie deckt nämlich nicht alles auf, was sie behauptet. Denn ebensowenig wie die unheilverkündenden Züge des Mannes der Menge, trotz dem Licht, das durch die Straßenlaternen auf sie fällt, beim ersten Anblick verraten, wem sie angehören, verraten das Blut und die Verstümmelungen der Frauen L'Espanaye beim ersten Blick, was sie in einer tieferliegenden unbewußten Realität bedeuten. Es ist gewiß möglich, wenn auch unwahrscheinlich, daß ein großer, entflohener Menschenaffe durch ein offenes Fenster in eine Wohnung eindringt, daß er in dem Zimmer Frauen ohne Schutz findet, daß er sie erdrosselt oder ihnen die Kehle durchschneidet, dann entkommt, und daß in einem solchen Fall, da keine Zeugen vorhanden sind, die Polizei den Täter nicht finden kann! Aber der psychische Determinismus ist ebenso unerbittlich streng wie der physische — wenn er auch schwieriger zu fassen ist — und alle Möglichkeiten, die wir aufgezählt haben, erklären nicht, warum Edgar Poe für die erste Kriminalgeschichte, für die Erzählung, in der Dupin, dieser Zauberer, auftaucht, gerade diesen Stoff gewählt hat. Und jene Möglichkeiten werden auch keineswegs der Tatsache gerecht, daß der Ton dieser Geschichte alle Menschen packt, daß sie seit beinahe einem Jahrhundert alle Leser, welche die grausame und seltsame Phantasie vom Affen-Mörder in der Rue Morgue zu lesen begonnen haben, faszinieren konnte.

Diese Erzählung schildert zwar einen Mord und schmeichelt schon dadurch dem in jedem von uns schlummernden sadistischen Aggressionstrieb, diesem Trieb, den unsere gesamte Zivilisation verdrängt und der sich nur in der Jagd und in der Phantasie ausleben kann — wenn man mit dem Gericht nichts zu tun haben will! —; aber dieses Thema Mord drückt hier gleichzeitig noch ein anderes aus, das ebenso alt ist wie jenes erstere, aber für das menschliche Unbewußte womöglich noch

wichtiger. Die Analysen der Neurotiker und auch der Menschen, die man normal nennt, haben uns dazu den entsprechenden Hinweis gegeben. Das Unbewußte der Menschen behält nämlich für ihr ganzes Leben lang die Spuren einer Urszene, die sich in der Kindheit der meisten tatsächlich abgespielt hat. Diese Szene ist die der Paarung der Eltern oder jener Personen, die für das Kind deren Stelle einnehmen. Die Erwachsenen mißtrauen in dieser Hinsicht den ganz kleinen Kindern viel zu wenig: man hält sie mit Unrecht für zu jung, um zu verstehen, was vorgeht. In vielen Haushalten schläft das Kind im Zimmer der Eltern, weil sie keinen andern Platz haben; sie können aber deshalb nicht auf jedes Eheleben verzichten. Und wenn die Eltern sich ihren Trieben hingeben, dann bilden sie sich gerne ein, das Kind schlafe. Aber der Instinkt des Kindes schläft nicht! Schon in dem frühen Alter von einem, von eineinhalb Jahren ist das Kind — so unglaublich das auch den Erwachsenen erscheinen mag — fähig, Beobachtungen sexueller Vorgänge „aufzubewahren". Wir haben schon einmal gesagt: Eindrücke, die in diesem Alter gewonnen wurden, werden natürlich nicht mit dem Intellekt erfaßt und verstanden; das Ich ist dazu noch zu wenig entwickelt. Aber es bleibt Tatsache, daß jene Ereignisse in beträchtlichen Spuren schon von dem jungen Lebewesen zurückbehalten werden; diese Spuren tauchen später in Träumen, in Phantasien auf und man findet sie im Laufe einer Analyse wieder.

Wir denken als Erwachsene und können uns daher nur schwer vorstellen, auf welche Weise der Instinkt, das Gehirn, die Beobachtung eines achtzehn Monate alten Kindes funktionieren. Daß aber das Kind zu bedeutender Leistung fähig ist, steht außer Zweifel: beginnt es nicht schon in dieser Epoche seines Lebens zu sprechen, einen vorgewiesenen Gegenstand mit einem bestimmten Laut zu verbinden, eine Leistung, die auch das intelligenteste Tier nicht durchzuführen vermag?

Die Beobachtung des Koitus der Eltern durch das Auge (bei Tageslicht oder beim Schein der Nachtlampe), durch das Ohr (in finsterer Nacht) enthält gewiß eine der wichtigsten Unterweisungen, welche die Natur schon von dieser Epoche an dem kleinen menschlichen Lebewesen vorbehalten hat. Das Menschenkind gehört nämlich zu jener Gruppe von Lebewesen, die am wunderbarsten mit Sinnlichkeit begabt sind, zu einem Geschlecht, das in der Liebe keine Jahreszeiten mehr kennt. Daher kann es schon von den ersten Lebensjahren an in Winternächten wie in Sommernächten die Gesten der Liebe beobachten. Und so bekommt sein Trieb, dieser vorgeformte Trieb des sexuell überaus begabten kleinen Tieres, schon von Beginn an nicht bloß von innen, sondern auch von außen her den Reizantrieb. Irgendetwas in ihm antwortet mit der ganzen Kraft des jungen Triebwesens auf den äußern Reiz, den das Leben ihm zubringt, und dieser äußere Reiz stärkt wieder den tief in ihm ruhenden und auch seinerseits vorgeformten Trieb.

Es ist nun Tatsache — alle Analysen beweisen es —, daß nichts so sehr und frühzeitig das Kind interessiert als das, was den Sexus angeht — wenn wir von der Sorge um Nahrung oder der Entleerungstätigkeit absehen, von Funktionen, die bei ihm übrigens ganz mit Erotik vermengt sind. Und in der äußeren Welt interessiert es sich für nichts so sehr wie für die Schauspiele, bei denen es die Sexualität der Erwachsenen beobachten kann. Das würde nur gut sein, wenn das Kind als Wilder aufwüchse. Aber die Erziehung zügelt bald die Sexualität des Kindes, ja häufig erstickt sie sie sogar. Auf die erste Einweihung in die Geheimnisse der Natur, die sich dem Kind durch die Liebesgesten der Erwachsenen aufdrängt, folgt die Erziehung, die dem Kind jede Sexualität und jedes Interesse an sexuellen Dingen verbietet, eine Erziehung, die von denselben Erwachsenen ausgeht, deren Gesten es beobachtet hat —

und das Kind manchmal, wie Edgar Poe, für immer impotent macht. Aber das Werk der Natur läßt sich nicht gänzlich vernichten; was das Kind gesehen hat, ist fest in ihm verankert und trägt es als Erwachsener sein ganzes Leben hindurch in sich herum. Die Szenen von der Vereinigung der Eltern, oder der Menschen, die an ihre Stelle getreten sind, — Szenen, welche das Kind schon im frühesten Alter hat überraschen, beobachten können — bilden einen beständigen Teil der Erbschaft, die jedes menschliche Wesen mitbekommt. Denn wenn diese Szene in der Realität ausbleibt, wird sie gewöhnlich durch eine Phantasie phylogenetischen, atavistischen Ursprungs ersetzt, die auch dann an die Stelle der Realität tritt, wenn sie vielleicht nicht die gleiche Intensität hat wie eine wirklich erlebte. Auch die Beobachtung sich paarender Hunde kann genügen, um diese Phantasie zu erwecken.

Bei Edgar Poe müssen wir annehmen, er habe die Urszene in seiner Kindheit in Wirklichkeit beobachtet. Dafür ist nicht nur sein Werk, wie wir noch sehen werden, ein deutlicher Beweis; wir dürfen auch annehmen, daß das Ehepaar David und Elizabeth Poe, die armen Wanderschauspieler, bei ihren Tourneen mit ihrem Kind im gleichen Zimmer gelebt haben. Der frühreife kleine Edgar konnte nun zweifellos im Dunkel des Raumes die Sexualgesten der Erwachsenen erspähen, neben denen er lag. Man kann daher mühelos erraten: der Mord, den der wilde Menschenaffe an Frau L'Espanaye beging, ist für das von Sexualität erfüllte Unbewußte nichts anderes als ein Sexualakt. Nicht umsonst glauben die meisten Zeugen, als sie die Stiege hinaufliefen, durch die Zwischenwand hindurch streitende Stimmen gehört zu haben, die Stimme eines Mannes und die Stimme einer Frau, die Stimmen eines menschlichen Paars! Und der abgeschnittene Kopf der alten Dame, die Haarbüschel, die mit dem Fleisch ausgerissen wurden, und alle die grauenhaften Ver-

stümmelungen sind Kastrationssymbole, Symbole jener Kastrierung der Frau, die eine der wichtigsten Phantasien bei Knaben darstellt.

Hier muß darauf hingewiesen werden, welchen allgemeinen Charakter die Beobachtungen des Kindes dem Koitus zuschreiben. Das Kind vergleicht den Sexualakt immer mit einer Gewalttätigkeit, mit einer Grausamkeit, die vom Mann begangen wird, und deren Opfer die Frau ist. Freud hat das die „sadistische Auffassung des Koitus" genannt, und man findet sie durch Analyse in der Anamnese eines jeden Menschen wieder. Diese Auffassung entspricht den Einsichten des Kindes im prägenitalen Stadium, in dem es gewöhnlich diese Beobachtungen macht; sie ist die einzige für das Kind mögliche Interpretation einer Handlung (da es weder das Sperma noch die Vagina kennt), deren Verlauf trotz allem ein aggressiver ist, und die es mit den Schlägen und verschiedenen Wunden, die ihm selbst zugefügt wurden, vergleicht. Eine solche Vorstellung ist trotz ihrer Einseitigkeit im Grund nicht vollständig falsch. Das Eindringen des Penis in den Frauenkörper ist für die Frau nicht immer angenehm, der Jungfrau bereitet diese Handlung sogar Schmerzen — es hat mit dem Mordattentat, bei dem man mit dem Eisen oder irgendeinem andern Instrument tötet, gerade dieses Eindringen in das Fleisch gemeinsam. Man dringt in den Körper aus dreierlei Gründen ein: mit der Nahrung oder der Luft, die ernährt; mit dem Eisen, einem andern Instrument oder dem Gift, das tötet; mit dem erigierten Penis, der befruchtet. Es ist daher keineswegs erstaunlich, daß diese drei Arten des Eindringens sich im Unbewußten verdichten und miteinander verschmelzen. Der Wunsch nach Befruchtung wird in den Phantasien der Neurotiker oft durch die Phobie der Vergiftung dargestellt und das Eindringen des Eisens in den Körper ist außerdem ein Symbol für das Eindringen des Phallus.

Aber hier muß noch auf ein Weiteres hingewiesen werden. Das Kind glaubt anfangs, das Eindringen aus sexueller Ursache, dessen Zeuge es gewesen, habe durch den Anus stattgefunden, die einzige tiefgelegene Höhlung, die es an sich kennt, wobei es ganz gleich bleibt, ob der Beobachtende Knabe oder Mädchen ist. Der Knabe schreibt nämlich ursprünglich allen Lebewesen, die Mutter inbegriffen, einen Phallus zu. Erst später, wenn er den Unterschied der Geschlechter entdeckt und mehr oder weniger akzeptiert hat, wird für ihn die Kastrierung der Frau eine Bedingung der Paarung. Er bildet sich dann häufig ein, der Mann verstümmle durch den Sexualakt die Frau.

Der Orang-Utan der Rue Morgue begnügt sich nicht damit, in die Frau L'Espanaye mit dem phallischen Rasiermesser einzudringen, er skalpiert sie, schneidet ihr den Kopf weg: wir wissen aus anderen Beispielen, daß die Kopftrophäen, die eine allgemein verbreitete Sitte sind, dem Unbewußten als klassischer Ersatz für die Trophäen des Phallus dienen.[154]

*

Eine andere Geschichte Poes, die kurze Zeit nach dem Doppelmord in der Rue Morgue und unter dem Einfluß der gleichen psychischen Strömung geschrieben wurde, bestätigt unsere Hypothese: es handelt sich um Das Geheimnis der Marie Rogêt,[155] dem als Untertitel „*a sequel to the Murders in the Rue Morgue*" („eine Fortsetzung zum Doppelmord in der Rue Morgue") beigegeben ist. Diese sehr schwache Replik der ersten Kriminalgeschichte Poes erzählt uns — nach einem Verbrechen, das in New York begangen wurde — die Geschichte der geheimnisvollen Ermordung einer jungen Parfümeriewarenverkäuferin in einem Ge-

154) Marie Bonaparte, Über die Symbolik der Kopftrophäen. Imago, XIII, 1928, und Int. Psychoanalytischer Verlag, Wien 1928.

155) *The Mystery of Marie Rogêt, a sequel to The Murders in the Rue Morgue* (*Snowden's Lady's Companion*, November, Dezember 1842; Februar 1843; 1845).

hölz bei Paris: die Leiche wird auf der Seine schwimmend gefunden; der Polizeipräfekt kann den Fall natürlich wieder nicht aufklären, und wieder löst Dupin das Rätsel. Er entdeckt, daß das Mädchen das Opfer einer Schändung und eines Mordes geworden ist, die ein junger Marineoffizier, also wieder ein Seemann, mit einem ebenso dunklen Teint wie der Besitzer des Orang-Utan, begangen hat. Der eine war *greatly sunburnt,* sehr abgebrannt; der andere hatte *a dark and swarthy complexion,* einen dunkeln und tiefbraunen Teint. Steckt nicht in diesem Thema vom Matrosen, der persönlich oder per procura in ein Verbrechen verwickelt wurde, außer der universalen Symbolik einer Eroberung der Meer-Mutter (die wir schon im Pym studiert haben), eine Erinnerung an den Seemann Poe, den älteren Bruder des Dichters, der für ihn in den Zeiten heroischer Taten und Liebesabenteuer derart zum Vorbild wurde, daß Edgar in seiner fiktiven Biographie die Reisen oder wenigstens die Erzählungen Henrys zu seinem Eigentum machte?

Man wird sich noch daran erinnern, daß Edgar Poe 1831, als er bei Frau Clemm ein Obdach fand, dort mit seinem damals noch nicht sichtbar dem Tod verfallenen Bruder zusammenkam, und daß die beiden miteinander wohnten, Gedichte schrieben und ausgingen: ja sie machten sogar gemeinsam einer gewissen Kate Blakely den Hof.[156]

Dieses innige Miteinanderleben der beiden Brüder dauerte jedoch nur einige Monate: Edgar war im März zu Frau Clemm gekommen, und am 1. August des gleichen Jahres starb Henry. Im folgenden Jahr verliebte sich Edgar, der damals dreiundzwanzig Jahre alt war, in Mary Devereaux. Wir haben bereits berichtet,[157] wie idyllisch diese Liebe einsetzte und

156) *Israfel,* S. 319f.; ferner in dieser Arbeit, Bd. I, S. 114 und 139.

157) Bd. I, S. 118ff., 139f., 150.

welchen stürmischen Verlauf sie später nahm. Diese Werbung endete nämlich, wie später noch manche Male, mit einer Trunkenheitskrise, die das junge Mädchen von Poe so sehr abstieß, daß sie sich von ihm entfernte. Es scheint dabei, daß die Leidenschaft Edgar Poes für Mary Devereaux einer realen physischen Lockung sehr nahe kam, obwohl sie von ihr noch immer weit entfernt war. Das ist, nach dem Tagebuch der Mary, die Meinung Hervey Allens,[158] und die Tatsache, daß die Heldin in der einzigen Geschichte Poes, in der von einem physischen Sexualakt die Rede ist, Marie heißt und auch einen französischen Familiennamen hat, widerspricht dieser Annahme nicht.

Wir können aber noch weiter gehen. Wir wissen durch einen Brief Poes,[159] daß er an Marie Rogêt zu Beginn der heißen Jahreszeit des Jahres 1842 schrieb. Nun hatte in dem gleichen Jahr, im Januar, Virginia — wie man sich erinnern wird — den ersten Hämoptoëanfall, der auf Poe einen so tiefen Eindruck machte, und die im Unbewußten schlummernden infantilen Erinnerungen an die ebenfalls blutende, schwindsüchtige Mutter weckte. Andere Hämoptoën folgten. Unter dem Eindruck und durch die stets neu anwachsenden sadistischen Versuchungen, die durch diese Ereignisse geweckt und von der Moral Poes immer wieder zurückgedrängt wurden, verlor die an und für sich wenig stabile Psyche des Dichters im steigenden Maße das Gleichgewicht. Er nahm zu dem „schützenden" Getränk Zuflucht. „Ich wurde wahnsinnig", sollte Poe später einmal in bezug auf diese Zeit schreiben, „und dieser Wahnsinn wurde durch fürchterliche Gesundheitszustände unter-

158) *Israfel,* S. 366.

159) Poe an Roberts, Philadelphia, 4. Juni 1842: „I have just completed a similar article, which I shall entitle *The Mystery of Marie Rogêt.*" (Ich habe eben eine [dem „Doppelmord"] ähnliche Arbeit beendet, die ich das „Geheimnis der Marie Rogêt" nennen werde.) V. E., Bd. 17, S. 112.

brochen. Während der Anfälle absoluter Bewußtlosigkeit trank ich — Gott weiß, wie oft und wie viel.“[160]

Das war eine der Methoden, auf die Poe die durch die Blutstürze Virginias jedesmal geweckten sadistischen Versuchungen floh. Aber es gab auch eine andere Art, ihnen zu entgehen: die wirkliche Flucht. Durch Hervey Allen erfahren wir: „Während Virginia in der Coates Street in Philadelphia auf dem Lager lag, von dem man annahm, es werde ihr Sterbelager sein, brannte Poe durch und kam schließlich nach New York, wo er den Gatten Marys aufsuchte und ihre Adresse erhielt.“[161] Wie ein Wahnsinniger irrte er nun auf dem Schiff zwischen New York und Jersey-City, wo sie wohnte, umher; und da er ihre Adresse vergessen hatte, fuhr er auf dem Schiff mehrmals hin und zurück, bis er sie von einem Mann an Bord wieder bekam. Mary hat in ihren Erinnerungen das überaus seltsame Betragen beschrieben, das Poe bei diesem Besuch an den Tag legte.[162]

Einige Tage später erschien die von Unruhe halb wahnsinnige Frau Clemm aus Philadelphia bei Mary; sie fand mit Mary, die bei dem Suchen half, ihren Eddy wieder, der seit Tagen in den Wäldern bei Jersey-City ohne Obdach oder Nahrung umhergeirrt war und sich wie ein Wahnsinniger benommen hatte. Frau Clemm brachte ihn nach Philadelphia zurück.

Diese Flucht soll nach der Meinung einiger Beobachter Ende Juni oder Anfang Juli 1842 oder im April stattgefunden haben, zu einer Zeit, da Poe seinen Posten beim *Graham's* verloren und bei der Rückkehr „nach einer Abwesenheit“ Griswold an seiner Stelle im Büro vorfand. Durch Mary erfahren wir auch, daß Edgar sie „im Frühling“ aufsuchte. Wie immer dem auch gewesen sein mag, diese Fluchtversuche lagen unter

160) Poe an Eveleth, 4. Januar 1848. Siehe auch Bd. I, S. 177.
161) *Israfel*, S. 532f.
162) Siehe auch Bd. I, S. 184ff.

dem Einfluß der Hämoptoën Virginias, welche eine schreckliche infantile Vergangenheit wiedererweckten, in der Luft: man floh zum Alkohol oder zu Mary — *Come rest in this bosom*, mußte sie singen ... Die Rückkehr zu Mary war also eine Flucht vor der sadistisch-nekrophilen Versuchung, die von Virginia ausging, aber die Nähe Marys war eine neuerliche Sexualversuchung, vor der nun Edgar in die Wälder floh.

Alle diese Elemente finden sich, wie wir sehen werden, in dem Geheimnis der Marie Rogêt wieder, in dieser Geschichte, die wahrscheinlich im Mai geschrieben wurde,[163] nach unserer Meinung eher nach der Flucht nach Jersey-City als vorher. Wurde der Alptraum von der Vergewaltigung und Ermordung in den Wäldern bei Paris während des Herumirrens des Halbwahnsinnigen in den Wäldern bei Jersey-City geträumt? Unter dem quälenden Druck eines Einflusses, der von zwei Stellen, von Virginia und Mary ausging?

Mary hat der Heldin ihren Namen gegeben und der mordende Seeoffizier ist von der sadistischen Glut beseelt, die Edgar für sie hätte empfinden können, wäre er nicht zur Impotenz verurteilt gewesen. Aber einzelne Züge Virginias kennzeichnen das Opfer noch deutlicher:

„Marie ... war die einzige Tochter der Witwe Estelle Rogêt. Der Vater war gestorben, als Marie noch ein Kind gewesen, und seit seinem Tode bis achtzehn Monate vor der Mordtat, die den Gegenstand unserer Erzählung bildet, hatten Mutter und Tochter in der Rue Pavée-Saint-André gewohnt, wo die Mutter unter Mithilfe ihrer Tochter eine Pension leitete."

Wir finden an dieser Marie sogar die Spuren der Hämoptoën Virginias wieder: wie man sie aus der Seine herauszieht, ist „das Gesicht ... ganz mit geronnenem Blut (*dark blood*) bedeckt; auch aus dem Mund floß Blut". Vor den aktuellen

163) Siehe S. 362, Anmerkung 159.

Dramen seines Lebens floh Poe nicht nur in den Alkohol und in die Flucht, sondern auch in die dichterische Phantasie, so daß jene Ereignisse noch heute, nach beinahe einem Jahrhundert, lebendig geblieben sind.

Eine Eigentümlichkeit des Geheimnisses der Marie Rogêt wird uns zu noch tieferem Verstehen hinleiten. Das erdichtete Drama der Marie Rogêt in Paris (das wird uns ausdrücklich mitgeteilt) hat eine Parallele in einem andern, realen Drama, das sich in Amerika abgespielt haben soll: in der Ermordung einer gewissen Mary Rogers in New York. Die Umstände, unter denen sich beide Dramen, das reale und das erdichtete, abspielen, weisen, wie uns der Berichterstatter des zweiten erzählt, einen seltsamen Parallelismus auf! Nun hat Poe seiner Erzählung einen Gedanken von Novalis (aus den Moralischen Ansichten) als Motto vorangestellt:

„Es gibt eine Reihe idealischer Begebenheiten, die in der Wirklichkeit parallel läuft. Selten fallen sie zusammen. Menschen und Zufälle modifizieren gewöhnlich die idealische Begebenheit, so daß sie unvollkommen erscheint und ihre Folgen gleichfalls unvollkommen sind. So bei der Reformation; statt des Protestantismus kam das Luthertum hervor."

Das will in vorliegendem Falle wahrscheinlich besagen, daß das Leben Edgar nur mehr die erlaubte, gleichsam entwertete Vergewaltigung seiner kindhaften Frau Virginia bot, statt der Vergewaltigung der Mutter durch den Vater, bei welcher Edgar in seiner Kindheit anwesend war. Und es bestand für Poe zwischen der originalen Fassung dieses ersten großen Dramas seines Lebens, dessen Heldin seine Mutter gewesen, und dem „Neudruck", den das Leben ihm in Gestalt seiner kleinen Frau und Cousine bot, gewiß der gleiche Unterschied an Stärke und Eindruck, den der Unterschied an künstlerischem Wert zwischen dem Doppelmord in der Rue

Morgue und dem Geheimnis der Marie Rogêt ausmacht. Denn er war dreiunddreißig Jahre alt, als Virginia zu bluten begonnen hatte und nur ungefähr zwei Jahre, als die Hämoptoën seiner geliebten Mutter — und dazu andere Blutungen des Geschlechts, die das Kind möglicherweise hat beobachten können — in der zarten Materie seiner kindlichen Psyche ihren unauslöschlichen Abdruck hinterlassen hatten.

*

Wir sind nun besser gerüstet als vorhin, um das Problem, wer die verschiedenen Mitspieler des Dramas in der Rue Morgue wirklich sind, lösen zu können.

Vorher müssen wir uns jedoch noch fragen: unter der Einwirkung welcher aktueller Einflüsse drang das Thema von der ermordeten Mutter im Unbewußten Poes noch vor den Hämoptoën Virginias herauf? Das können wir leider nicht genau feststellen. Wir kennen nur zwei Elemente des Problems, die dieses Auftauchen des verbrecherischen Vaters außerhalb des Unbewußten Poes erklären können — es gibt vielleicht noch andere —: den Bruch mit Burton im Jahre 1840 und die Tatsache, daß Poe seit dieser Zeit oder wenigstens seitdem er sich Graham und seinem Keller näherte, wieder unmäßig zu trinken begonnen hatte. Der Alkohol befreit ja die aggressiven Komponenten des Triebs.

Aber wenden wir nun unsere Erkenntnisse auf das Problem der Identität der Schauspieler des durch Dupin gelösten geheimnisvollen Dramas an.

Die erste Assoziation (die auf Chantilly führt) — hätte Dupin, wenn er Analytiker gewesen wäre, dem ehelichen Sohn David Poes erklären können — habe ihn nicht ohne tieferen Grund auf einen schlechten Schauspieler gebracht! Aber da Dupin nicht Psychoanalytiker ist, sieht er in Chantilly nur Chantilly und in dem Orang nur einen Orang.

Chantilly, früher Schuster, jetzt ein erfolgloser, ausgepfif-

fener, verlachter Schauspieler, der schließlich von einem Kritiker, der ebenso gefürchtet war wie Edgar Poe selbst, vernichtet wurde, ist, wie wir schon gesehen haben, David, der legale Vater Edgars, der aus dem Leben seines Sohnes verschwand, als dieser eineinhalb Jahre alt war. Der Erzähler der Geschichte ist der Künstler Poe; Dupin ist der Analytiker Poe, der vernünftige Raisonneur, der nachträglich versteht, was das Kind Poe — das hier durch den zuschauenden Matrosen, den Voyeur des Verbrechens dargestellt wird — in seiner frühesten Jugend gesehen und im Gedächtnis aufbewahrt hat, ohne es zu verstehen.[164] Wir lassen für den Augenblick die weiblichen Gestalten beiseite und beschäftigen uns mit der wichtigen Frage nach der Identität des Menschenaffen.

Während Dupin seinem Freund die subtilen Schlüsse, die sich auf den vermutlichen Abenteurer beziehen, erklärt (ohne ihm jedoch die Folgerung zu verraten), fühlt dieser in dem Augenblick, in dem Dupin die Kraft und außergewöhnliche Behendigkeit, die der Mörder bewiesen hat, mit seiner seltsamen und unmenschlichen Stimme in Zusammenhang bringt, „daß er sich an der Grenze des Verständlichen befinde, ohne verstehen zu können, ganz so wie Leute manchmal bis an den Rand der Erinnerung geraten, und sich doch nicht erinnnern können". Das war auch der Fall bei Poe, der die Erinnerung an die Sexualakte seiner Eltern seit seiner Kindheit verdrängt hatte.

Wer aber waren diese „Eltern"? Es scheint uns sicher zu sein, daß die Morde in der Rue Morgue von einer Regression inspiriert wurden, die hinter John und Frances Allan zurück-

164) Der Matrose bleibt für den Affen unsichtbar, bis die Mordtat durchgeführt ist. Dieses Nichtbemerktwerden — allgemein notwendiges Attribut des Voyeurs — ist auch eines der Attribute des Menschen, der dem Mann der Menge folgt.

ging bis zu Elizabeth und zu einem ihrer Sexualpartner. Der kleine Edgar wird wohl eher arme Wanderschauspieler bei ihren Liebesgesten beobachtet haben können als den soliden Bürger und seine „Ma".

Und nun stehen wir dem gleichen Problem gegenüber, das im Verlorenen Atem ausführlich interpretiert wurde. Hatte der vergewaltigende, kastrierende und tötende Orang-Utan, die Verkörperung der entfesselten Triebe des Menschen, nur David Poe zum Vorbild, der jedoch hier in zwei Gestalten auftaucht: als der lächerliche, impotente Schauspieler und als der sexuelle Gegner der Mutter im Halbdunkel der Nächte? Oder war über die Gestalt Davids in der Vision des Kindes noch eine andere Gestalt gelagert: die des X., des unbekannten Liebhabers, des vermutlichen Vaters Rosaliens, dessen Briefe vielleicht erst in der Schatulle, der Erbschaft der Tochter, geblieben, bevor sie in die Hände des Sohns übergegangen und schließlich von den frommen Händen der Muddy verbrannt worden waren?[164a] Die beiden Hypothesen scheinen sich hier mit mehr Recht als im Verlorenen Atem gegenüberzustehen, in dem das Thema von der an die Briefe gebundenen Untreue besonders unterstrichen ist.

Wir neigen jedoch auch hier mehr der zweiten Hypothese zu. Vor allem spricht das Thema Briefe zu ihren Gunsten. Auf dem Schauplatz der Grausamkeiten, „unter den Bettkissen, nicht unter der Bettstatt, entdeckte man eine kleine, eiserne Kassette. Sie war offen und der Schlüssel steckte in dem Schloß; ihr Inhalt bestand aber nur aus einigen alten Briefen und andern belanglosen Papieren". Belanglose Papiere? Im Gegenteil: wir würden diese Stelle korrigieren, indem wir den manifesten Inhalt dieser Sätze in ihren latenten Inhalt zurückübersetzen. Und später erfahren wir durch den Matrosen,

164a) Siehe S. 253, Anmerkung 189.

welcher der einzige Zuschauer oder vielmehr Voyeur des Dramas gewesen: „Madame L'Espanaye und ihre Tochter waren, in ihre Nachtkleider gehüllt, offenbar damit beschäftigt gewesen, irgendwelche Papiere in der schon erwähnten eisernen Geldkiste zu ordnen, die sie zu diesem Zweck mitten in das Zimmer gestellt hatten. Sie war offen und ihr Inhalt lag auf dem Fußboden daneben." Zwischen den zwei Stellen klafft ein Widerspruch: nachher sind die Briefe und die Papiere in der Schatulle, vorher lag ihr Inhalt verstreut auf dem Fußboden neben dem Kästchen daneben. Nun haben weder der Mörder-Affe noch die ermordeten Frauen sich die Zeit und Muße nehmen können, die Papiere wieder in die Kasette zurückzulegen! Vielleicht kann man darin eine indirekte Anspielung auf das Schicksal der Briefe Elizabeths sehen, die daneben lagen, mit dem Leben vermengt waren, solange sie lebte, nach ihrem Tod aber mit ihrem Geheimnis in einer Schatulle ruhten. Die Damen L'Espanaye waren also im Grunde wegen der Briefe getötet worden, sie mußten sterben, weil sie die unglückselige Idee gehabt hatten, beim Schein einer Lampe oder beim Kerzenlicht um drei Uhr morgens sich mit diesen Briefen zu beschäftigen. Diese Briefe sind im Bereich der latenten und hinter der Geschichte verborgenen Gedanken mit Schuld besetzt.

Aber es gibt noch andere Tatsachen, die zugunsten unserer Behauptung sprechen, nach denen Edgar Poe im Unbewußten an die Untreue seiner Mutter glaubte, und daß er zweifellos unbewußte Erinnerungen besaß, die Beweise zur Stützung unserer Annahme darstellen. So wird mehrfach betont, wie zurückgezogen die L'Espanayes lebten, daß sie niemanden empfingen. Darin verbirgt sich gewiß eine auf die Mutter Edgars bezogene Wunschphantasie; das Kind hätte gewünscht, seine Mutter empfange keinen Mann. Und diese Phantasie findet, diesmal auf eine materiellere, wenn auch symbolische Weise,

eine Fortsetzung. Wir sehen nämlich, daß Edgar Poe, ohne es zu wissen, das Zimmer Symbol für die Frau sein läßt.[165] Nun war das Zimmer mit der Tür, den Fenstern und Falltüren, in dem der Mord stattfand, als die Zeugen eintraten, hermetisch verschlossen. In die einzige Öffnung, die es besaß, in den Kamin, war die Tochter, so hoch es ging, hineingezwängt.

Aber wie zur Zeit, da Edgar noch ein Kind gewesen, war dennoch ein männliches Wesen in den verschlossenen Körper eingedrungen. Das ist das Geheimnis des abgebrochenen Nagels, den wir bei einem der Fenster finden, und der wahrscheinlich ein Symbol für die Kastration der Mutter ist. Das Fenster schließt sich außerdem selbst, so wie der Körper der Frau nach dem Koitus sich schließt, sobald der Akt vorüber ist und der Verbrecher ihn verlassen hat; das Zimmer scheint dann wieder verschlossen und unberührt zu sein. Welcher Gefahr hat sich jedoch die Mutter einzig durch die Tatsache ausgesetzt, daß sie ihr Fenster offen gelassen! Der Rat Mephistos, wie die Frau sich schützen könne, genügt nicht: das Fenster und die Tür dürfen nicht nur mit dem Ring am Finger nicht geöffnet werden, sondern überhaupt nicht und nie. Für den impotenten Poe, der als Kind die Mutter in ihrem Blut sterben sah, nachdem er sie gewiß in den Armen irgendeines Mannes oder einiger Männer gesehen hatte, tötet der Koitus die Frau, ganz so wie er den Mann durch die Vagina dentata verstümmeln kann. Frau L'Espanaye hat daher zwei Fehler begangen, die ihr das Leben kosteten: sie hat alte Briefe geordnet und das Fenster offen gelassen. Der symbolische und biographische Sinn der beiden Bedingungen, die zu ihrer Ermordung führten, wird uns nun klar.

Aber ein sehr wichtiges Element der Geschichte kann auch

165) Ein sehr häufig auftauchendes Symbol, das auch in dem, oft in herabsetzendem Sinn verwendeten Wort Frauenzimmer aufscheint.

ohne Hinweis auf die Briefe in ihrer Schatulle beweisen, wer für die unbewußte Phantasie Poes der Vergewaltiger, Kastrator, Mörder seiner Mutter sein konnte. Der Affe, der schon durch seine brutale Potenz zu dem schwächlichen Chantilly im Gegensatz steht, hat den Körper des Fräuleins L'Espanaye mit Gewalt in den Kamin eingeführt und hineingezwängt. Wenn nun Frau L'Espanaye nur durch eine Art Verleumdung so wie die Heldin der Brille[166] zu einer gealterten Mutter wurde, dann stellt Fräulein L'Espanaye, ihre Tochter, ganz offensichtlich Rosalie dar. Rosalie steckt nämlich mit einem „ganz warmen Körper", Kopf nach unten, in dem Kamin des Zimmers, wie das Kind in den weiblichen Geschlechtsteilen vor der Geburt; der mächtige Arm des Anthropoiden hat es dort hineingezwängt. Das Zimmer ist der Körper der Mutter, der Kamin ist nach einer ebenfalls häufigen Symbolik ihre Vagina — oder vielmehr ihre Kloake, da diese Kloake allein den infantilen Sexualtheorien entspricht, die im Unbewußten weiterleben. Der Affe, der das Mädchen in den Kamin gezwängt hat, und zwar so fest, daß vier oder fünf Männer nötig sind, um ihre Leiche herauszuziehen, hat also eine symbolische Handlung begangen, die der Zeugung eines Kindes im Bauche einer Frau durch den Koitus gleichkommt. Die Darstellung des Koitus wird demnach hier in zwei Bildern vorgeführt: der Affe „dringt" zuerst in die alte Dame ein und verstümmelt sie auf symbolische Weise, indem er ihr mit dem phallischen Rasiermesser den Hals abschneidet; dann wird das Ergebnis des Koitus durch die Einpflanzung des Fräuleins L'Espanaye in den Kamin, welche die innern Geschlechtsteile der Mutter symbolisieren, wiedergegeben. Die Mutter erscheint demnach in den zwei Bildern in verschiedener Gestalt: einmal

166) *The Spectacles.* (An R. H. Horne abgeschickt im April 1844; *Broadway Journal,* II, 20.)

in ihrer menschlichen als alte Dame, das andere Mal symbolisch als Zimmer, das einen Kamin (Kloake) hat.

Wir wissen: die wirkliche Einpflanzung Rosaliens in den Körper der Elizabeth Arnold hatte zu mancherlei Vermutungen Anlaß gegeben. Durch wen war sie in diesen Körper geraten? fragte die Chronique scandaleuse und wiederholte roh John Allan. Und das ist auch die Frage, die sich Edgar Poe im Doppelmord in der Rue Morgue, in dem ersten aller Kriminalromane, zu stellen scheint. Die Gestalt Dupins, dieses verehrungswürdigen Ahnherrn eines Sherlock Holmes und des Riesengeschlechtes von Detektiven, die nach ihm kamen, wurde vermutlich geschaffen, um endlich im Unbewußten Poes das Rätsel der Vaterschaft Rosaliens zu lösen.

Wenn X., der unbekannte Liebhaber, der Vater Rosaliens war, dann konnte der kleine Edgar gesehen haben, wie er die Mutter im Dunkel der armseligen Zimmer, welche das Kind mit ihr auf den Tourneen teilte, besessen hatte. Aber er war damals erst achtzehn Monate oder zwei Jahre alt. Kann es uns daher in Erstaunen versetzen, daß er, 30 Jahre später, an „den Rand der Erinnerung“ geraten war, ohne sich jedoch erinnern zu können, daß er sich an der Grenze des Verständlichen befand, ohne zu verstehen? Im Unbewußten aber erinnerte er sich genügend deutlich an die Ereignisse, so daß er mit Stolz sein aus Tieferem hervorkommendes Wissen der tastenden Unwissenheit des Polizeipräfekten, dieser lächerlich gemachten Vatergestalt, entgegensetzen konnte. Dieser Polizeipräfekt sprach zwar, wie John Allan, viel von dem Verbrechen, durch das Rosalie gezeugt wurde, — der kleine Edgar jedoch hatte es als Einziger im nächtlichen Halbdunkel gesehen! Deshalb konnte der Kind-Voyeur, der hier durch den Matrosen repräsentiert wird, vor dem Gerichtshof der gereiften Intelligenz Poes erscheinen, welcher in dieser Erzählung doppelt, als der Analytiker Dupin und als der Kanzlist-Erzähler, auftritt:

nur dieses Kind hätte uns tatsächlich sagen können, wer den illegalen Angriff auf Elizabeth Arnold unternommen, wer der ehebrecherische Vater Rosaliens gewesen, denn es war zwar ein infantiler, aber unmittelbarer Zeuge der Ereignisse.

Der Name des Mannes, der zu Unrecht oder mit Recht verdächtigt wurde, wird uns jedoch auch hier nicht verraten, und X., der vermutliche Liebhaber der zarten Künstlerin, bleibt für uns auch weiterhin von Geheimnis umgeben. Er wird nur in der Gestalt des wilden Menschenaffen dargestellt und dieser Affe ist eine Art Verkörperung der tierischen, angriffslustigen Triebe, welche in der ursprünglichen Auffassung des Kindes den stets sadistischen Sexualakt beherrschen. Und daß Edgar Poe (wie alle Kinder) in sich die gleichen Triebe vorgeformt gefunden, daß er im Innern seines atavistischen Wesens danach gestrebt hat, sich mit dem ebenso bewunderten wie verdammten wilden, bestialischen Vater zu identifizieren, wird durch ein einfaches Detail im Doppelmord in der Rue Morgue mitgeteilt. Die ersten Worte des Gespräches zwischen Dupin und dem Matrosen, jene Worte, die der Detektiv an den Besitzer des Menschenaffen, nachdem dieser eingetreten, richtet, lauten: „... ich vermute, daß Sie wegen ihres Orang-Utans kommen. Es ist ein außerordentlich schönes und dabei gewiß sehr wertvolles Tier; ich möchte Sie beinahe darum beneiden. Für wie alt halten Sie es wohl?" Der Matrose antwortet: „Das kann ich Ihnen nicht genau sagen, aber er kann kaum mehr als vier oder fünf Jahre alt sein." Wir haben uns hier nicht über die Tatsache zu unterhalten, ob es möglich ist, daß ein Orang von vier oder fünf Jahren alle die Taten hat durchführen können, die Poe ihm zuschreibt; diese Tiere verfügen allerdings über eine so große Kraft, daß man ihnen schon bei frühestem Alter manches zutrauen kann. Uns interessiert hier nur, daß Poe, ohne dazu irgendwie genötigt zu sein, dem Tier ein Alter zuschreibt, und

zwar das Alter eines Kindes. Vielleicht drückt der Analytiker Dupin, wenn er den Matrosen um diesen Orang-Jungen, der so „außerordentlich schön" ist, „beneidet", das Bedauern des vernünftigen, erwachsenen Poe darüber aus, diese Triebe, die einmal die seinen waren und noch in dem schönen Kind, das von den Allans adoptiert wurde, schlummerten, diese wilden, beim Anblick der Umarmung der Eltern frühzeitig geweckten Triebe, die damals noch nicht durch Unterdrückung ertötet waren, nicht ausleben zu können. Wie schön war die Zeit, in der der kleine Beobachter sich noch mit dem überaus mächtigen „Vater" identifizieren konnte!

Am Schluß der Geschichte wirkt sich jedoch die Unterdrückung bereits deutlich aus. Der gute, ungerechterweise verdächtige Vater (der Commis der Bank, Lebon) bekommt Absolution, wird freigelassen (sollte das wieder David sein?) und der böse Affe wird (wie am Schandpfahl, zur Strafe) in einem Käfig im Jardin des Plantes den Blicken der Menge preisgegeben. Man glaubt, die Fragen und Urteile der Kinder zu hören, welche die Menschheit in zwei Teile teilen und nichts von Zwischenstufen wissen: in gute und böse Menschen.

*

Wieviel Kriminalromane haben seit dem Jahre 1842, in dem der Doppelmord in der Rue Morgue geschrieben wurde, die folgenden Generationen von Menschen unterhalten, in Leidenschaft versetzt, erzittern lassen! Die unbewußte Wurzel des Interesses an all diesen Geschichten besteht — wie Freud mir gesagt hat — darin, daß die Forschungsarbeit des Detektivs die infantile Sexualforschung reproduziert, die auf andere Gegenstände oder Themen verschoben wird.

Wir haben auf den vorhergehenden Seiten einige der Elemente der infantilen Sexualforschung Edgar Poes studiert, soweit sie mit dem Mysterium des Sexualattentats im Zu-

sammenhang stehen, das an der Mutter, ob sie für ihn nun Frances, Elizabeth oder durch Übertragung Virginia heißen mag, begangen wurde. Zu Beginn des Kapitels, das den Zyklus der ermordeten Mutter behandelt, ist die hohe, unheilverkündende Gestalt des Vaters durch die Menge von London geschritten, eine Gestalt, die im Mann der Menge das Verbrechen eines John Allan verkörperte. Im Doppelmord in der Rue Morgue geht jedoch die Gestalt des Vaters auf ihre Urbilder zurück, auf David Poe und vermutlich auch auf X., den Geliebten der Elizabeth. Im Geheimnis der Marie Rogêt schließlich, das ein wenig später geschrieben wurde, entdecken wir, wie unter dem Einfluß der Hämoptoën Virginias (die inzwischen aufgetreten waren) die Gestalt des verbrecherischen Vaters von David oder X. deutlich auf den Sohn übergeht. Der Verbrecher ist ein Seeoffizier, er erinnert durch einige Züge an Henry, den Bruder des Dichters, mit dem sich dieser in seinen biographischen Phantasien identifizierte. In der Schwarzen Katze, die uns im nächsten Kapitel beschäftigen soll, scheint dieser Übergang beendet zu sein: die Identifizierung mit dem verbrecherischen und beneideten Vater ist — natürlich in der Phantasie — vollständig gelungen, und nun ergreift endlich Edgar in erster Person im Namen des Verbrechers das Wort und beichtet triumphierend, welches Verbrechen er mit eigener Hand begangen hat.

DIE SCHWARZE KATZE[167]

In den Räumen, in denen das arme Trio, das aus Muddy, Sissy und Eddy bestand, im Elend hauste, gab es noch einen vierten Tischgenossen: die Katze Catterina, ein großes und schönes Tier mit einem tigerartig gestreiften Fell. Die Poes scheinen das Tier in Philadelphia (1838—1844) zu sich genommen zu haben. In dem fröhlichen Brief, den Eddy nach seiner Ankunft in New York im April 1844 an Muddy, die in Philadelphia zurückgeblieben war, schrieb, wird es gleich zweimal erwähnt, Poe bedauert es, daß die Katze und Muddy noch nicht angekommen seien. Und später im Fordham, als die Krankheit Virginias sich dem tragischen Ende näherte, hat Frau Gove Nichols — wir erinnern uns noch daran[168] — jenes Bild gezeichnet, in dem Catterina die Hauptrolle spielt, und das wir an dieser Stelle noch einmal wiedergeben wollen:

„Ich sah sie (Virginia) in ihrem Schlafzimmer. Alles war dort so rein, so strahlend vor Sauberkeit, aber auch so bescheiden und von Armut gezeichnet, daß ich die Kranke nur mit jener Herzbeklemmung ansehen konnte, die der Arme für den Armen empfindet. In dem Bett gab es bloß Strohmatratzen und eine Steppdecke, aber die Tücher waren weiß wie Schnee. Es war kalt, und die junge kranke Frau wurde von dem Frösteln geschüttelt, welches das Fieber der Schwindsüchtigen begleitet. Sie lag auf einer Strohmatratze, war in den großen Mantel des Gatten eingehüllt und eine Tigerkatze (*Tortoiseshell cat*) lag auf ihrem Busen. Das wunderbare Tier schien zu wissen, wie nützlich es war. Der Mantel und die Katze waren nämlich die einzigen Mittel, die der armen Kranken wieder Wärme zutrugen, manchmal rieb ihr Mann ihr

---

167) *The Black Cat.* (*The Philadelphia United States Saturday Post,* 19. August 1843; 1845.)

168) Siehe Bd. I, S. 236.

die Hände und die Mutter die Füße. Frau Clemm liebte die Tochter sehr, und es war furchtbar, die Verzweiflung mitanzusehen, in die sie durch das Elend und die Krankheit ihres Kindes geraten war."

Diese Szene spielte sich, wie wir erfahren, ungefähr im Dezember 1846 ab, aber das innige Verhältnis zwischen Virginia und Catterina während dieser Wintermonate der Armut und Kälte muß schon vorher bestanden haben. Und vor einem Bild, wie es eben gezeichnet wurde, hat wahrscheinlich Edgar Poe in dem Winter 1842/43, in einem Winter, der durch besonders bittere Not gekennzeichnet war, da seine Frau Blut spuckte, im Hause die schrecklichste Armut herrschte und der Alkohol ihn ins Wirtshaus lockte, die Schwarze Katze geschrieben.

„Daß man den so unheimlichen und doch so natürlichen (*homely*) Geschehnissen, die ich hier berichten will", beginnt der Held der Schwarzen Katze, „Glauben schenkt, erwarte ich nicht, verlange es auch nicht ... Morgen aber muß ich sterben, und darum will ich heute meine Seele entlasten. Aller Welt will ich kurz und sachlich eine Reihe von rein häuslichen Begebenheiten enthüllen ... Ich will jedoch nicht versuchen, sie zu deuten. Mir brachten sie die fürchterlichste Qual — andern werden sie vielleicht nicht mehr scheinen als groteske Zufälligkeiten. Es ist wohl möglich, daß später einmal irgendein besonderer Geist sich findet, der meine anscheinend phantastischen Berichte als nüchterne Selbstverständlichkeiten zu erklären vermag, ein klarer und scharfer Geist, weniger exaltiert als ich, der in den Umständen, die ich mit bebender Scheu enthülle, nichts weiter sieht als die einfache Folge ganz natürlicher Ursachen und Wirkungen."

Es sieht ganz so aus, als ob Edgar Poe das Auftauchen der Psychoanalyse vorausgeahnt hätte; sie allein hat es uns möglich gemacht, die furchtbaren Phantasien, welche seine Seele und sein Werk heimsuchten, als eine „einfache Folge ganz natürlicher Ursachen und Wirkungen", die gerade aus „rein häuslichen Begebenheiten" hervorgegangen sind, zu deuten.

„Seit meiner Kindheit", setzt der Verurteilte fort, „galt ich als ein weichherziger, anschmiegsamer, gehorsamer Mensch ... Da ich eine ganz besondere Zuneigung für die Tiere empfand, beglückten mich meine Eltern gern mit allerlei Lieblingen."

So weichherzig war auch der kleine Edgar, als er sich im Haus der Allan befand — bis auf den Gehorsam, den er John Allan schuldig blieb; seiner geliebten „Ma" jedoch gehorchte das Kind gewiß gerne. Wie wir wissen, liebte er Tiere sehr: als er vierzehn Jahre alt war, ging er mit dem kleinen Rob Stanard, um Tauben und Kaninchen anzusehen;[169] und wir wissen von keinem Akt von Grausamkeit, den er als Kind einem Tier gegenüber begangen hätte. Aus diesen, aber auch aus anderen Tatsachen können wir auf eine sehr frühzeitige Verdrängung seines Sadismus ins Unbewußte schließen, wo dieser Trieb übrigens in seiner ursprünglichen Kraft weiterlebte und von wo aus er im Werk des Dichters mächtige Schößlinge trieb.

Der Verurteilte vergleicht dann die Liebe und Treue der Tiere mit der etwas schmächtigeren Treue und Liebe des Menschen und singt natürlich das Lob der Tiere. Dann setzt er fort:

„Ich heiratete früh und war herzlich froh, in meinem Weib ein mir verwandtes Gemüt zu finden. Als sie meine Liebhabereien für allerlei zahmes Tier erkannt hatte, versäumte sie keine Gelegenheit, solche Hausgenossen in der angenehmsten Art anzuschaffen. Wir besaßen Vögel, Goldfische, einen schönen Hund, Kaninchen, einen kleinen Affen und — eine Katze."

Wir wissen, daß Edgar, der ebenfalls früh geheiratet hatte, ebenfalls Vögel liebte,[170] und daß Virginia, Muddy und er in die Katze Catterina vernarrt waren.

169) Siehe Bd. I, S. 38.

170) Siehe Bd. I, S. 261: der Dichter mit seinen Lieblingsvögeln im Garten von Fordham.

Die Katze der Geschichte war wie Catterina „ein auffallend großes und schönes Tier“, und wie sie „erstaunlich klug“. —

„Wenn wir auf ihre Intelligenz zu sprechen kamen, gedachte meine Frau, die übrigens nicht im mindesten abergläubisch war, manchmal des alten Volksglaubens, daß Hexen oft die Gestalt schwarzer Katzen anzunehmen pflegen.“

Im Gegensatz zu Catterina war die Katze dieser Erzählung tatsächlich ganz schwarz. Und noch ein anderer wesentlicher Unterschied muß hervorgehoben werden: die Katze unserer Geschichte ist männlichen Geschlechts und heißt sogar Pluto. Auf diese Unterschiede (Geschlecht, Farbe) werden wir später noch zurückkommen.

„Pluto“, setzt der Erzähler fort, „war mein bevorzugter Freund und Spielkamerad. Ich selbst fütterte ihn und wo ich im Hause stand und ging, war er bei mir. Nur schwer konnte ich ihn davon zurückhalten, mir auch auf die Straße zu folgen.“

Wir werden später sehen, wer dieser Kater ist, der den Namen des im unterirdischen Reich der Toten herrschenden Gottes trägt, und eine verkleidete Hexe sein soll. Mancher Leser wird es gewiß schon ahnen. Wir kommen nun zum Drama selbst.

„So bestand“, teilt uns der Besitzer der Katze mit, „und bewährte sich unsere Freundschaft mehrere Jahre lang. In dieser Zeit aber hatte mein Charakter infolge meiner teuflischen Trunksucht — ich erröte bei diesem Bekenntnis — eine völlige Wandlung zum Bösen durchgemacht. Ich erlaubte mir selbst meiner Frau gegenüber rohe Worte. Schließlich schlug ich sie sogar. Meine Tiere mußten unter meiner Verkommenheit selbstverständlich ganz besonders leiden. Ich vernachlässigte sie nicht nur, sondern mißhandelte sie auch.“ Auf Pluto nimmt er noch einige Zeit Rücksicht. „Doch mein Leiden wuchs — denn welches Leiden ist lebenszäher als der Hang zum Alkohol (*What disease is like Alcohol!*) —, und endlich mußte Pluto selbst ... die Ausbrüche meiner Übellaunigkeit fühlen.“

Für Poe gab es gewiß keine Krankheit, die sich mit der

Alkoholsucht vergleichen ließe! Nach jeder nicht unterdrückten Unmäßigkeitskrise kam er kleinlaut in das Haus zurück, in dem Muddy ihn wie ein schlimmes, bereuendes Kind pflegte. Und durch den Alkohol war ihm vielleicht gerade zu der Zeit, da er die Schwarze Katze schrieb, die Verwirklichung des *Stylus*, sein materielles und literarisches Vermögen, der Wohlstand für sich und die kranke Virginia vernichtet worden, alles dies durch den unglückseligen Verlauf seiner Reise nach Washington.[171]

Poe kannte ferner aus eigener Erfahrung die Aggressionsphantasien, die Träume von sadistischen Gewalttaten, welche der Alkohol in der Seele entfesseln kann. Gewiß, Poe verwirklichte sie nicht im Leben; aber gerade deshalb träumte er sie ja mit solcher Intensität, was seine Geschichten beweisen. Es ist also kein Zufall, daß das Erscheinen der großen Verbrechergeschichten Poes mit der triumphierenden Wiederkehr des Teufels Alkohol im Leben des Dichters zusammenfällt. Wenn er nun trank, um die blutspuckende Virginia und die unbewußten Versuchungen, die für ihn von einem sterbenden Körper ausgingen, zu fliehen, führte der Alkohol ihn unfehlbar zu dem Blut und dem Tod zurück, die in der Tiefe seiner Seele seit seiner Kindheit herrschten. Der Kreis war geschlossen.

Aber nun rettete ihn die Kunst! In der befreienden und ablenkenden Phantasie, die ebenso unschuldig und harmlos ist wie der Alptraum des unbeweglich daliegenden Schläfers, konnte der sadistisch-nekrophile Poe das verwirklichen, was seine Hand aus Gründen der Moral nicht durchführen durfte.

Das Verhalten des Erzählers in der Schwarzen Katze steht daher im Gegensatz zu der Zärtlichkeit, mit der Poe seine

171) Siehe Bd. I, S. 188 ff.

Muddy, Virginia und selbst Catterina im Hause behandelte und die uns durch viele Zeugen gerühmt wird:

„Eines Nachts, als ich schwerbetrunken aus meiner Schnapsspelunke nach Hause kam, schien es mir so, als ob die Katze mir auswiche. Ich packte sie — und da, wahrscheinlich erschreckt durch meine Heftigkeit, riß sie mir mit den Zähnen eine leichte Schramme über die Hand ... Ich war nicht mehr ich selbst, mein wahres Wesen war plötzlich entflohen und an seiner Stelle spannte eine viehische, trunkene Bosheit jeden Nerv in mir. Ich nahm aus der Westentasche ein Federmesser, öffnete es, riß das arme Tier am Halse empor und bohrte eines seiner Augen aus seiner Höhle heraus!“[172]

Die Seele, die hier entflieht, ist (trotz des Textes) nicht das wahre Wesen. Im Gegenteil, sie ist jener Teil der Psyche, der durch die Erziehung erworben wurde, sie ist der hemmende, moralische Teil. Und der tiefer liegende, der wirklich wahre, der triebbesetzte Teil der psychischen Konstitution beherrscht nun allein den Henker der Katze unter dem Einfluß des Alkohols, der die Hemmungen aufhebt. Welchen Sinn dieser Akt von Grausamkeit hat, werden wir später sehen.

Am nächsten Morgen kommt dem Rasenden der Verstand wieder — wie Poe nach der Rückkehr von seinen Fluchtversuchen. Er empfindet nun „halb Grauen, halb Reue“ über das, was er selbst ein „Verbrechen“ nennt. „Aber es war nur ein schwaches, oberflächliches Gefühl und meine Seele blieb unbewegt“. Denn im Gegensatz zu dem, was sich im wirklichen Autor der Geschichte abspielte, ist der erdichtete Held von diesem Augenblick an tatsächlich durch seinen Sadismus beherrscht.

„Inzwischen erholte sich die Katze langsam. Die leere Augenhöhle bot allerdings einen schrecklichen Anblick, aber Schmerzen schien das Tier nicht mehr zu haben.“

---

172) *I ... cut one of its eyes from the socket.*

Die Katze läuft wie früher im Hause auf und ab, aber jetzt flieht sie ihren Herrn mit Schrecken. Darüber ist er zuerst betrübt, dann erbittert. Im übrigen hat er das Trinken nicht eingestellt.

„Und dann kam, wie zu meiner endgültigen und unaufhaltsamen Vernichtung, noch der Geist des Eigensinns, der Verkehrtheit (*Perversity*) hinzu. Diesen Geist beachtet die Philosophie nicht, und dennoch bin ich wie von dem Leben meiner Seele davon überzeugt, daß Eigensinn eine der ursprünglichsten Regungen des menschlichen Wesens ist — eine der elementaren, primären Eigenschaften und Empfindungen, die dem Charakter des Menschen seine Richtung geben. Wer hat nicht schon hundertmal eine gemeine oder dumme Handlung begangen, einzig und allein weil er wußte, daß er eigentlich nicht so handeln solle! Haben wir nicht eine beständige Neigung, das Gesetz zu übertreten, nur weil wir eben wissen, daß es Gesetz ist?"

Man kann den Gegendruck des Triebes auf den Druck der Moral nicht besser darstellen, als Poe es hier tut, diesen kategorischen Imperativ des Triebs, der manchmal, in Auflehnung gegen den sozialen Zwang, dem kategorischen Imperativ der Moral widerspricht und sogar bei gewissen neuropathischen Delinquenten oder Verbrechern das Gefühl hervorruft, sie gehorchten bei ihren Delikten oder Verbrechen einer gebieterischen Pflicht.[173] Und da die Triebe mit ihren wilden, bestialischen Komponenten den Urgrund der menschlichen Psyche bilden, hat Poe recht, wenn er den Eigensinn, die Verkehrtheit, die Perversität, einen Begriff, der hier den Zwang der Triebe, sich zu verwirklichen, ausdrückt, als eine unserer unteilbaren,

173) Frau Lefebvre, die reiche Bürgersfrau aus Lille, welche 1926 aus Eifersucht auf ihren Sohn ihre schwangere Schwiegertochter durch einen Revolverschuß tötete, sagte nachher im Ton tiefster Überzeugung: „Ich hatte den Eindruck, meine Pflicht zu erfüllen." (Siehe meine Studie über den Fall Lefebvre, Int. Psychoanalytischer Verlag, Wien 1929.) Poe hätte gemeint, diese Dame wäre dem Geist der Verkehrtheit verfallen gewesen.

primären Fähigkeiten anspricht und auf diese Perversität bei seiner Seele, die aus gleichen Elementen besteht, schwört!

Wir wissen jedoch, daß die eigentliche Genitalität Poes zu sehr verdrängt war, als daß wir sie, so wie sie ist, in der Poeschen Perversität wiederfinden könnten. Die Perversität ist bei Poe nie etwas anderes als erotisierte Aggressionslust, ob sie sich nun nach außen gegen einen andern wendet oder nach innen gegen ihn selbst: sie ist stets Sadismus oder Masochismus. Im Teufel der Verkehrtheit,[174] der ungefähr zwei Jahre später und wahrscheinlich ebenfalls zwischen Alkoholkrisen geschrieben wurde, wird ein Verbrecher, dem es möglich war, einen alten Erbonkel (Allan!) mit einer vergifteten Kerze zu töten, und zwar ganz kalt und „vernünftig", also ohne — wie er glaubt — vom Dämon der Verkehrtheit, der Perversität getrieben worden zu sein, wird nun dieser Verbrecher, der lange im Besitz des Erbes gewesen und von dem Gedanken, er werde nie bestraft werden, überzeugt war, plötzlich mitten auf der Straße vom Dämon der Verkehrtheit (Perversität) bei den Schultern gepackt. Dieser zwingt ihn dazu, inmitten der Menge auszurufen: „Ich bin gerettet! Ich bin gerettet!" und sein Verbrechen öffentlich zu bekennen. Wir erkennen darin den Geständniszwang, der bereits die Aufmerksamkeit der Analytiker geweckt hat,[175] und der zugleich zwei einander augenscheinlich entgegengesetzten Tendenzen gehorcht: den Forderungen des Moralgewissens, das die Bestrafung unserer Fehler verlangt, und dem triebbesetzten Reiz, den das Verbrechen ausübt und der bis zur Exhibition des Verbrechens geht. Das Einbekennen des Verbrechens befriedigt tatsächlich (das darf man nicht übersehen) die exhibitionistischen Ten-

174) *The Imp of the Perverse* (*Graham's Magazine*, Juli 1845; *The Mayflower*, 1845).

175) Siehe besonders Reik: Geständniszwang und Strafbedürfnis (Int. Psychoanalytischer Verlag, Wien 1925).

denzen des Verbrechers, und wir wissen, daß die Verbrecher sich oft und gerne ihrer Taten rühmen.[176]

Wenn nun der Zwang, verbotene Handlungen zu begehen, einer von außen — in erster Linie von unsern Erziehern, dann von dem befehlenden Über-Ich oder Moralgewissen — uns aufgezwungenen Moral seinen Zwangscharakter entlehnt, so sind umgekehrt im Geständniszwang, der beim ersten Blick nur den Gewissensbissen, dem Moralgewissen zu gehorchen scheint, viele Züge des E s zu erkennen, diesem tiefen und ursprünglichen Reservoir für unsere wildesten Triebe. Zwischen diesen beiden psychischen Instanzen findet eine Art Austausch statt. Aber bevor der Held der Schwarzen Katze, der uns hier beschäftigt, auch seinerseits wie der Held des Schwatzenden Herzens oder Des Teufels der Verkehrtheit von jener Art Perversität erfaßt ist, welche dem exhibitionistischen Zwang und dem Strafzwang entspricht, sehen wir, wie er auf die primitivere Stufe der gleichen Perversität zurückfällt, welche die Menschen vor dem Geständnis zwingt, das Verbrechen zu begehen, das Böse, welches in erster Linie das Böse ist, das dem andern zugefügt wird.

Der andere, das ist hier zuerst die schwarze Katze.

„Dieser Geist des Eigensinns", setzt der Herr des Tieres fort, „war es, der mich endgültig umwarf. Es war jene unergründliche Gier der Seele, sich selbst zu quälen" (durch die Lust, dann durch die Gewissensbisse, zuerst die andern gequält zu haben) „und seiner eigenen Natur zu trotzen" (natürlich der moralischen Natur durch die Triebnatur), „um des Bösen willen das Böse tun" (der wohlbekannte Zauber, den die verbotene Frucht ausübt, und der für Poe in der sadistischen Aggression steckte), „(jene Gier) die mich antrieb, meine Schuld an der wehrlosen Katze noch zu erweitern, soweit nur eben möglich."

176) Bei dieser Gelegenheit soll daran erinnert werden, welche Wollust Kürten, der Mörder von Düsseldorf, dabei empfand, seinen Richtern die entsetzlichsten Grausamkeiten einzugestehen.

Nun folgt der Bericht über das zweite an der Katze begangene Verbrechen:

„So legte ich ihr eines Morgens eine Schlinge um den Hals und knüpfte sie an einem Baumast auf; ich erhängte sie unter strömenden Tränen und bittersten Gewissensqualen; erhängte sie, eben weil ich wußte, daß sie mich geliebt hatte, und weil ich fühlte, daß sie mir keinen Grund zu dieser Greueltat gegeben hatte; erhängte sie, weil ich wußte, daß ich damit eine Sünde beging; eine Todsünde, die meine unsterbliche Seele so befleckte, daß, wenn irgendeine Sünde nicht vergeben werden könnte, die unendliche Gnade des allbarmherzigen Gottes sich meiner Seele nicht erbarmen könnte."

Ein Sohn, der seine Mutter ermordet hat, würde nicht anders sprechen.

In der folgenden Nacht steht das Haus des Mörders, während er schläft, in Flammen. Seine Frau und seine Magd und auch er selbst retten sich. Aber das Haus ist gänzlich zerstört, seine ganze irdische Habe dahin.

„Ich habe nicht die Schwäche", sagt er, „zwischen meiner Schandtat und diesem Unglück einen Zusammenhang, wie etwa Ursache und Wirkung, suchen zu wollen."

Aber man fühlt, daß sein ganzes Wesen an diesen Zusammenhang glaubt, und wir werden sehen, daß er damit nicht unrecht hat.

„Am Tage nach dem Brande besichtigte ich die Trümmerstätte. Die Mauern waren bis auf eine eingestürzt. Es war eine nicht sehr starke Scheidewand, ungefähr aus der Mitte des Hauses, an der das Kopfende meines Bettes gestanden war. Sie hatte die Einwirkung des Feuers hartnäckig überdauert, eine Tatsache, die ich dem Umstand zuschrieb, daß dort der Bewurf erst kürzlich erneuert worden war. Vor dieser Mauer stand eine dichte Menschenmenge ... Ich trat heran und sah, auf die helle Fläche eingedrückt, das Reliefbild einer riesengroßen Katze. Der Abdruck war erstaunlich naturgetreu. Um den Hals des Tieres lag ein Strick."

Wie der Mörder der Katze „diesen Höllenspuk" erblickt, ist er zuerst außer sich „vor Staunen und Entsetzen". Dann

fällt ihm ein, daß er die Katze in dem gleichen Garten neben dem Hause, in den die Menge auf das Feuer hin eingedrungen ist, erhängt hat, daß jemand sie von dem Baum hat abschneiden und durch das offene Fenster — als makabres Geschoß — in das Zimmer, in dem der Herr schlief, hineinwerfen müssen, um ihn aus dem Schlaf zu wecken.

„Durch stürzendes Mauerwerk war das Opfer meiner Grausamkeit in die Masse des frisch aufgetragenen Bewurfs eingedrückt worden, und der Kalk dieses letzteren, in Verbindung mit der Brandglut und dem Ammoniak des Kadavers, hatte dann das Reliefbild so wunderbar geprägt, wie es nun zu sehen war."

Auf solche Weise versucht der Mörder der Katze das erschreckende Wunder zu rationalisieren. Es versetzt uns keineswegs in Erstaunen, daß der Spuk trotz solcher Rationalisierung auf die Phantasie des Schuldigen einen tiefen Eindruck macht. „Monatelang beschäftigte sich meine Phantasie mit der Katze", gesteht er uns.

*

Wir wollen hier den Bericht unterbrechen, um die Frage nach der Identität der Katze zu beantworten. Wir dürfen uns bei unseren Überlegungen weder durch ihr männliches Geschlecht noch durch ihren Namen irreführen lassen: die Schwarze Katze ist eine Totemdarstellung der Mutter des Dichters, die in ihm durch die Causa occasionalis der Katze Catterina hervorgerufen wurde, der Katze, welche damals im Haus des Dichters (als Mutter-Imago) umherschlich und sich sogar auf dem Bett seiner schwindsüchtigen Frau niederlegte. Auch die Metamorphose des getigerten Fells der Catterina in das schwarze Haar des Pluto hat denselben Sinn: das Fell des schwarzen Katers ist von der gleichen Farbe wie das rabenschwarze Haar der Lady Ligeia oder der Elizabeth Arnold.

Wir haben bereits einmal gesehen, daß Poe seine Mutter

nach der Art der Totemtiere im Riesenpferd des Metzengerstein dargestellt hat. Es ist nun mehr als ein zufälliges Zusammentreffen, daß sowohl die Katze als auch das Pferd in den beiden Geschichten die Riesendimensionen annehmen, welche die primitiven Völker ihren großen Gottheiten verleihen, den Gottheiten, welche gesteigerte Projektionen des Vaters und der Mutter sind, und durch deren Gestalt der Größenunterschied zwischen einem Kind und einem Erwachsenen nicht nur beibehalten bleibt, sondern sogar noch vergrößert wird. Ganz so wie das Pferd sich im Rauch über dem verbrannten Schlosse vom Himmel abhob, hebt sich die Katze riesengroß von der Mauer des gleichfalls verbrannten Hauses ab. Und das Thema Feuer muß in beiden Fällen dem gleichen Sinn dienen, es muß der Ausdruck und zugleich die Strafe für jene urethrale, phallische Erotik sein, nach welcher der frühreife Knabe seine Mutter begehrte, und wofür er bestraft wird: „Alles wurde vernichtet. Meine ganze irdische Habe war dahin, und ich überließ mich von nun an haltloser Verzweiflung.“ Das ist eine unbewußte Anspielung auf den Verlust des Mutter-Hauses, das so früh dem Sohn Edgar entzogen wurde, und die „Habe“ symbolisiert hier vermutlich zum Teil die männliche Potenz des Dichters, die durch dieselbe Katastrophe vernichtet wurde, bei der die Mutter verschwand. Die Mutter ließ ihrem Sohn in Trauer und Verzweiflung nichts als das große Phantom zurück, das sein Leben und seine Kunst erdrücken sollte.

Unsere Leser werden vielleicht finden, daß unsere Identifizierung der Mutter mit einer männlichen Katze zu gezwungen ist. Zur Stütze der aufgezeigten These können wir uns jedoch auf die volkstümliche französische Sprache und auf das volkstümliche Denken berufen, für welche die Katze ein klassisches Symbol für das weibliche Genitalorgan ist. In dem berühmten französischen Volkslied:

Mon père m'a donné un mari,
Mon Dieu! Quel homme, quel petit homme!
Le chat l'a pris pour une souris...[176a]

ist die Sexualsymbolik selbst für den Nichtanalytiker verständlich. Der „*petit homme*" bedeutet hier zweifellos den Penis des Gatten; man bringt ihn sogar mit einer Maus in Verbindung, und nun wissen wir, daß die Maus in den Maus-Phobien, die bei Frauen sehr häufig auftreten, ein Phallus-Symbol ist. Die Katze, welche die Maus fressen will, repräsentiert daher das weibliche Organ, in dem der Penis verschwindet, von dem er gefressen wird.

Die Katze hat übrigens mit dem weiblichen Geschlechtsorgan das dichte, warme, wollüstige Haar gemeinsam, das beim Berühren reizt: die Frau hat dort eine „Katze", wo der Mann einen Penis hat; und außerdem ist der ganze Gang des kleinen Katzentieres weiblich durch seine Anmut und selbst durch das Verräterische seiner Bewegungen, wobei die Kralle stets bereit ist, aus der samtenen Pfote hervorzuspringen.

Das Märchen ist dieser für alle Menschen gültigen Symbolik gefolgt, indem es den Hexen jeder Art die Katze zum Gefährten gibt. Die Hexe ist eine mythische Projektion der schlechten Mutter, so wie die „gute Fee" eine solche der guten Mutter ist; die Mutter wird dabei nach einem im Unbewußten herrschenden klassischen Mechanismus in zwei Gestalten geteilt, eine von ihnen verfügt über alle ihre g u t e n, die andere über alle ihre s c h l e c h t e n Eigenschaften. Die Katze, im Märchen der untrennbare Gefährte der schlechten und gefährlichen Mutter, ist daher gleichsam ihr Schatten, ihre Doublette.

In der Geschichte von der S c h w a r z e n K a t z e befindet sich übrigens eine deutliche Anspielung auf diesen

176a) „Mein Vater gab mir einen Mann,
O Gott! was für ein kleiner Mann!
Die Katze sah ihn für ein Mäuschen an ..."

uralten und tiefen Zusammenhang. Schon auf den ersten Seiten spricht der Erzähler von ihm. Er weist dort auf die Intelligenz Plutos hin und meint: „Wenn wir auf die Intelligenz (des Tiers) zu sprechen kamen, gedachte meine Frau, die übrigens nicht im geringsten abergläubisch war, manchmal des alten Volksglaubens, daß Hexen oft die Gestalt schwarzer Katzen anzunehmen pflegen." Wieder einmal hat der Aberglaube vom Gesichtspunkt der psychischen Realität aus recht.

In dem besondern Fall Poe werden wir uns auch an zwei Katzen erinnern, deren Benehmen radikaler war als das Plutos, und die dem Herrn Mangel-an-Atem ein Stück Nase wegbissen, nachdem sie wie Tänzerinnen, wie die Sylphide Elizabeth Arnold mit einem Sprung *à la Catalani* in den Dachboden des Chirurgen geraten waren.[177]

Wenn nun sowohl die männliche als auch die weibliche Katze das weibliche Organ darzustellen vermag, was hinderte Poe, um den die Katze Catterina herumstrich, daran, eine weibliche Katze zur Heldin seiner Geschichte zu machen? Es muß irgend etwas ihn ausdrücklich dazu veranlaßt haben, einen Kater, einen Pluto statt einer Proserpina zu nehmen, um die Mutter, die ihn aus dem Totenreich heraus heimsuchte, zu symbolisieren. Dieses Etwas war wahrscheinlich die auf früheste Zeiten zurückgreifende Erinnerung an die ursprünglich phallische Mutter, an die Mutter jener fernen Tage, in der sie nach der Meinung des kleinen Jungen noch einen Phallus hatte. Denn jeder kleine Knabe glaubt zuerst an eine Gleichheit aller Lebewesen und teilt allen Menschen, nach seinem eigenen Bild, alles das zu, womit er selbst versehen ist, besonders den Penis, dieses wichtige Organ, das beim Urinieren und durch seine erotische Funktion, die sehr früh erwacht, Lust bringt.[178]

177) Siehe S. 271.

178) Freud, Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben in Gesammelte Schriften, Band VIII.

Die Masturbation des kleinen Jungen wird nun, sobald man sie entdeckt, häufig durch die Drohung verhindert, man werde dem Kind sein kleines Glied wegschneiden, oder durch Drohungen, die von ihm ähnlich interpretiert werden; und der Junge beginnt von nun an für die Integrität seines Körpers und für sein Lieblingsglied zu bangen. Aber erst die Entdeckung, daß eine ganze Kategorie Lebewesen — die Mädchen und die Frauen — tatsächlich und endgültig des Phallus beraubt sind, läßt eine eventuelle Kastrationsdrohung in ihrer ganzen Realität, in ihrem ganzen Schrecken, Wirklichkeit werden. Der Knabe braucht nun einige Zeit, um diesen Unterschied zu akzeptieren, seinen Augen zu glauben, so peinlich ist ihm diese Tatsache. Und wenn er endlich den aktuellen Unterschied zwischen kleinen Mädchen und kleinen Knaben erfaßt hat, tröstet er sich durch die Vorstellung, daß der Penis der kleinen Mädchen wachsen wird, hält aber wenigstens an dem Glauben, die erwachsene Frau, besonders die Mutter, habe einen Penis, weiter fest. Nachdem er jedoch diese Meinung hat verlassen müssen, nachdem also auch seine Mutter verstümmelt zu sein scheint, und die Frau in der Gestalt der Mutter ihn in dieser Hinsicht endgültig enttäuscht hat, rächt er sich an ihr durch Haß oder Verachtung. Trotz der Verlockung durch das Geschlecht, die später diese Empfindungen verdeckt, manchmal sogar sie gänzlich untergehen läßt, haßt oder verachtet mehr oder weniger jeder Mann in der Tiefe seiner Psyche in der Frau das verstümmelte Geschöpf.

Und was geschieht, wenn der Mann impotent ist? Impotent aus Furcht vor der Kastration, vor einer Kastration, die ihm nicht nur auf der Frau, sondern auch durch die mit einer weiblichen Vagina, mit einer *Vagina dentata* begabten Frau droht? Das scheint nun der Fall Edgar Poes gewesen zu sein; der Haß auf die verstümmelte oder verstümmelnde Mutter,

auf die Mutter, welche die Inkarnation der aktiven und der passiven Kastration ist, war die tiefere Ursache, warum die Schwarze Katze geschrieben werden mußte.

Warum wird denn der Herr des Tiers von einem ersten Anfall von Grausamkeit gepackt, als die Katze ihn mit den Zähnen verletzt — und nicht mit den Krallen, wie das sonst bei Katzen Sitte ist? Ist darin nicht eine Anspielung auf die gezahnte Kloake zu sehen, der wir im Werk Poes immer wieder begegnen? Die Mutter hat den Sohn an der Hand verletzt — an der Hand, die häufig als Phallussymbol auftritt und die Masturbation durchführt: der Sohn wehrt sich, indem er ein Taschenmesser aus seiner Tasche zieht, das bürgerliche Äquivalent für den Dolch des Mannes der Menge oder für das Rasiermesser des Doppelmords in der Rue Morgue. Und jetzt fügt er selbst dem mütterlichen Totem, das er beim Hals gepackt hat, die Verstümmelung, die Kastration zu, um derentwillen er die Mutter haßt; er identifiziert sich hiebei mit dem allmächtigen Vater, dem er, wie wir schon früher beim Orang-Utan gesehen haben,[179] diese Greueltat zuschreibt, er schneidet (*cut*) die Mutter; er schneidet ihr aber hier nicht die Kehle durch, sondern er läßt das Auge ausrinnen. Nun weiß man jedoch aus Träumen und Märchen, besonders aber aus der Ödipussage, auf die wir noch zurückkommen werden, daß das „Blenden" ganz allgemein ein Kastrationssymbol darstellt.

Nachdem die Blendung durchgeführt und die Wunde langsam geheilt ist, bietet die leere Augenhöhle, wie der Berichtende uns sagt, „einen schrecklichen Anblick". Er dürfte aber kaum weniger schrecklich und abstoßend gewesen sein, wie für manche Männer, und unter ihnen für Poe, der Anblick der Vulva der Frau oder der Gedanke an diese Vulva, welche von ihnen im Unbewußten mit einer grauenhaften Wunde, dem

179) Siehe S. 371.

Überbleibsel des abgeschnittenen Penis, in Zusammenhang gebracht wird. Die Katze flieht nun entsetzt ihren Herrn mit der gleichen Heftigkeit, mit der sie ihm vorher verliebt gefolgt war, so daß er sie nur schwer „davon zurückhalten (konnte, ihm) auch auf die Straße zu folgen". Dieses Verhalten zwischen Herr und Katze gibt die wirkliche Situation, wie das in Träumen häufig der Fall ist, umgekehrt wieder. Denn der kleine Edgar war seiner Mutter durch das Haus gefolgt, e r wollte ihr nachgehen, wenn sie das Haus verließ, nicht sie ihm. In der Geschichte flieht die verstümmelte Katze entsetzt vor ihrem Verstümmler: in Wirklichkeit floh Edgar entsetzt vor der verstümmelten und verstümmelnden Frau.

Der Besitzer der einäugigen Katze entschließt sich wohl auch deshalb dazu, sie zu töten, weil er die durch sein Opfer gegenwärtige Verstümmelungsvision unterdrücken will. Die tiefere Ursache des Anfalls von Perversität, der den Alkoholiker in diesem Augenblick erfaßt hat, ist eben der Abscheu vor der Kastration.

In der Geschichte jedoch wird seine wilde und rätselhafte Erbitterung und Überreiztheit, die der Katze zuerst ihr Auge, dann ihr Leben kostet, einer ganz andern Ursache zugeschrieben. Noch bevor er das Federmesser dem Tier ins Auge stößt, ja noch bevor ihn die Katze mit den Zähnen beißt, sagt er: „Eines Nachts, als ich schwerbetrunken . . . nach Hause kam, schien es mir so, als ob die Katze mir auswiche." Und später, als die Katze die Annäherung ihres Herrn „in wahnsinniger Angst" flieht, also noch bevor vom Geist der Perversität die Rede ist, sind folgende zwei Sätze eingeschoben: „Es war mir noch immer so viel von meinem Gefühl geblieben, daß ich diese offenbare Abneigung eines Geschöpfes, das mich vordem so geliebt hatte, anfangs schmerzlich empfand. Doch dieses Empfinden wich bald einem anderen — der Erbitterung." So gerät der Herr der Katze zweimal, vor jedem

seiner Verbrechen, in einen Zustand mörderischer Erbitterung, weil er vom Tiere gänzlich v e r l a s s e n wird. Darin muß man eine Wiederkehr jener Phase des Ödipuskomplexes erkennen, in welcher der Junge sieht, daß seine wachsenden infantilerotischen Wünsche von der Mutter zurückgewiesen werden. Darum ist er auf sie böse und dieser Groll beharrt im Unbewußten oft ein ganzes Leben lang.

Es gibt demnach zwei Ursachen für die Erbitterung, die Gereiztheit des „Verbrechers" gegen sein Opfer. Die eine wird eingestanden und liegt an der Oberfläche: die Katze liebt ihn angeblich nicht genug; die andere, tiefere, jene, die im übrigen die Atmosphäre der ganzen Geschichte bestimmt, steckt in dem Entsetzen vor dem ausgestochenen Auge der Katze. Das kann man aus den latenten Gedanken, die unterhalb der Geschichte mitströmen, in folgende Termini übersetzen: Edgar Poe mußte der Mutter bereits in der sadistisch-analen und schon phallischen Phase, in der er sich befand, als sie starb, böse gewesen sein, weil sie seine infantilen Wünsche z u r ü c k s t i e ß. Aber ein wenig später, als er der moralisierenden Erziehung der Allans unterworfen wurde, ging seine infantile Sexualität unter dem Einfluß dieser Erziehung und durch die klassische Kastrationsdrohung unter. Erst in diesem Zeitpunkte wohl drängte sich ihm der Unterschied der Geschlechter mit dem Gedanken von der Kastration der Frau auf, Erkenntnisse, die ihn genügend entscheidend in Angst versetzten, um seine spätere Impotenz zu bedingen. Diese Kastration der Frau, im besonderen der Mutter, eine Entdeckung, die während der äußeren Herrschaft der kränklichen Frances vor sich ging, mußte auf die wirkliche verlorene Mutter nach rückwärts projiziert worden sein, auf die Mutter, deren innere Herrschaft in ihm niemals aufhören sollte. Und die schwarze Katze wird daher weniger deshalb gehaßt, weil sie ihrem Herrn aus dem Weg ging, sondern wegen des erschreckenden Anblicks ihrer Verstümmelung.

Darum wird sie aufgehängt. Warum aber wurde sie gerade auf diese Art, durch Aufhängen, getötet? Eben wegen des Verbrechens, das die Mutter begangen hatte: ihre Strafe ruft ihr zu, warum sie getötet wird!

*

In einer der berühmtesten unter allen Dichtungen, die jemals von Menschen geschaffen wurden, wird gleichfalls eine Mutter aufgehängt: in der Ödipussage, jenem Mythos, dem Freud den Namen für den Universalkomplex entlehnt hat, durch den alle Menschenkinder hindurch müssen. Während sich Ödipus, der Sohn-Gemahl zur Strafe für seinen Inzest die Augen aussticht, erhängt sich Jokaste, die Gemahlin-Mutter.

Die Strafe, die Ödipus erleiden mußte, wurde schon beim Aufkommen der Analyse ohne Schwierigkeiten interpretiert, da die Blindheit ein deutliches Symbol für die Kastration ist — die Analytiker haben sich aber manchmal, bisher jedoch immer vergeblich, auch danach gefragt, warum Jokaste in der Sage gerade das Henken gewählt hat.

Diese Frage ist keine müßige. Die Todesart, welche von den Menschen gewählt wird, ob es sich nun um ihren eigenen Selbstmord in der Realität handelt oder um den ihres Helden in ihrer Phantasie, wird nämlich niemals vom Zufall diktiert, sie ist im Gegenteil in jedem Falle haarscharf psychisch determiniert. Vielleicht gelingt es uns nun, mit Hilfe der Schwarzen Katze endlich auch auf die Frage, warum Jokaste sich erhängt hat, eine Antwort zu finden.

Auf die Frage, warum die Katze aufgehängt wurde, haben wir schon früher im vorneherein, bei der Analyse des Verlorenen Atems geantwortet. Der impotente, seines symbolischen Atems beraubte (der verstümmelte) Held kommt gerade dadurch, daß er gehängt wird, auf eine gleichfalls symbolische Weise wieder zu phallischen Kräften. Das Henken

entspricht, wie wir dort[179a] gesehen haben, im Unbewußten einer Rephallisierung, und zwar deshalb, weil der Gehenkte eine *ejaculatio in extremis* aufweist und auch weil der gesamte Körper des Gehenkten ein Äquivalent darstellt für einen aufgehängten Gegenstand, und dadurch für den Penis des Mannes, der im Ruhezustand herabhängt. Der Gehenkte repräsentiert demnach durch den ganzen Körper jenen bevorzugten Teil des menschlichen Körpers, den, der vom Bauch des Mannes, nicht aber von dem der Frau „herabhängt".

Alle drei, Herr Mangel-an-Atem, die schwarze Katze und Jokaste sind Gehenkte. Der Fall des Herrn Mangel-an-Atem ist klar: das Henken ist hier eine persönliche Wunschphantasie, es bedeutet die Wiedereroberung des Penis, d. h. der männlichen Potenz, die ihrem Schöpfer fehlte. Die Fälle der schwarzen Katze und der Jokaste liegen jedoch keineswegs so einfach: in ihnen wird nicht mehr der Autor der Geschichte oder Sage wieder mit einem Phallus versehen, sondern die Mutter wird durch ihn auf diese Weise wieder mit ihm begabt. Man darf dabei nicht vergessen: die Ödipussage ist ebenso wie die Geschichte von der Schwarzen Katze eine Phantasie, die von Männern geschaffen wurde, alle Ereignisse, der ganze Handlungsverlauf, werden hier vom Standpunkt des Mannes erfaßt und gesehen.[180]

Aber, kann man hier einwerfen, wird denn eine Frau da-

179a) Siehe S. 277ff.

180) Ich glaube, daß es Sagen gibt, die von Männern, und andere, die von Frauen geschaffen wurden. Zu den von Frauen erdachten Geschichten gehört zum Beispiel das Märchen vom Dornröschen, in dem, nach meiner Meinung, die Libidoschicksale der Frau von ihrer Kindheit an bis zu ihrer Deflorierung dargestellt sind. Die alte Frau, die sich trotz des Verbotes des Königs, der vergebens die Vorhersage der Feen zunichte machen wollte, des Spinnrads und der Spindeln bedient, ist eine Gestalt der phallischen Mutter, und außerdem eine Doublette der Fee Cara-

durch bestraft, daß man ihr den Phallus zuteilt, nach dem sich (wie uns die Analytiker gezeigt haben) jede Frau im Unbewußten mehr oder minder sehnt? Selbst vom Standpunkt des Mannes aus, von dem aus diese Sage konzipiert ist, kann die Zuteilung des Gliedes nicht als Strafe gewertet werden, da ja der kleine Knabe nur sehr ungern und unter dem wachsenden Zwang, den die Realität ausübt, auf den Penis verzichtet, den er erst der Mutter zugeteilt hat; und jeder Mann ist ein solcher Knabe gewesen, wie immer auch die Neigung aussehen mag, die er später für das Organ der Frau empfinden kann.

Gerade darin liegt nun der Haken. Die Schöpfer der Ödipussage oder der Autor der Geschichte von der Schwarzen Katze, welche die Mutter dadurch, daß sie sie henkten, mit einem Phallus versehen, geben dabei gewiß zum Teil einer Wunschphantasie nach. Zu gleicher Zeit aber schleudern sie ihr die heftigste Anklage ins Gesicht: sie zeigen ihr auf eine makaber-ironische Art durch die Strafe, das Henken, an, für welches Verbrechen man sie so bestraft. Sieh

---

bosse. Die Spindel ist ein Symbol des Klitoris-Penis, den das kleine Mädchen am Bilde der phallischen Mutter und an seinem eigenen Körper entdeckt. Das Spiel mit der Spindel, das dem Kind verboten wird, ist sichtlich ein Symbol für die Masturbation, die in der Kindheit immer klitoridisch ist. Der Stich in die Hand ist zweifellos die häufig auftretende Verschiebung der Kastration des weiblichen Organs auf die Hand, mit der dieses Organ bei der Masturbation berührt wird. Der Schlaf, in den das Kind verfällt, stellt wahrscheinlich die Latenzperiode dar, während der die Masturbation des kleinen Mädchens verdrängt werden muß, damit es endlich Frau wird. Der Prinz schließlich, der den Wald und die Dornenhecke, die sich übrigens vor ihm öffnet, durchdringt, um zur schlafenden Schönen zu kommen, ist der Mann, welcher den Hymen der sich ihm hingebenden Frau zerreißt, und sie zu dem erotischen weiblichen Empfinden, das vaginal geworden sein muß, um seiner Funktion wirklich zu entsprechen, aufweckt.

her, scheinen sie zu sagen, warum du bestraft wirst: du hast nicht besessen, was ich glaubte, daß du es besitzt, und was ich dich jetzt durch die Todesstrafe darstellen lasse.

Der durch den gesamten hängenden Körper dargestellte Penis ist außerdem, das darf man nicht vergessen, ein nichterigierter, ein toter Penis. Stellt nun das Element Schlaffheit des Körpers nicht den Gipfel der Ironie inmitten der Ironie, die schon in der Rephallisierung der Frau enthalten ist, dar? Hier sagt anscheinend der Sohn zu seiner Mutter: Ja, du hast einen Penis, aber es ist ein toter Penis! Und im besonderen Fall des impotenten Poe könnte diese letztere Ironie gar leicht eine Anwendung des Gesetzes der Wiedervergeltung auf die Mutter sein.[181]

Auf diese Weise wird die Rephallisierung der Mutter, des Geschöpfs, dessen Kastrierung das letzte Hindernis fallen machte, hinter dem sich der Sohn gegen die Möglichkeit, daß er selbst kastriert werde, verschanzt, zum Ausdruck der schwersten Bestrafung. Und so kann uns die kleine Geschichte von der S c h w a r z e n K a t z e Tausende von Jahren nach der alten und verehrenswürdigen Sage vom König von Theben zur Erklärung dieser Sage verhelfen.

In den zwei Dichtungen wird übrigens die Kastration außerdem durch das Ausstechen der Augen repräsentiert, in der Sage verliert der Sohn, in der Geschichte die Mutter das Auge. Gerade diese Tatsache, daß die Augenkastration am Totem der Frau durchgeführt wird, hat es uns möglich gemacht, den Weg wiederzufinden, der von der Kastration der Mutter zu ihrer

181) Man kann bei einigen Menschen, die von einer Trauerweidenphobie befallen sind, oder auch nur eine gewöhnliche Abneigung gegen diese Bäume haben, die Tatsache konstatieren, daß diese Angst vor den hängenden Zweigen eine Verschiebung der Angst vor dem schlaffen Penis, der Furcht vor der Impotenz, also vor der Kastration, darstellt.

Rephallisierung führt, und dadurch endlich den latenten Sinn des Henkens der Mutter — Wunschphantasie und zugleich Strafphantasie — in der Vorstellung des Sohnes zu verstehen.[182]

*

„Ich konnte", gesteht uns der Mörder Plutos an der Stelle, an der wir die Erzählung unterbrochen haben, also nach der Erscheinung an der Mauer, „mich von dem Phantom der Katze nicht freimachen." Das glauben wir ihm gern, da wir jetzt vollkommen verstanden haben, daß diese Katze die vergrößerte Gestalt der Mutter ist. Die Mutter läßt sich aber nicht aus dem Leben des Sohnes verbannen, auch nicht durch den Tod. Dann wohnen wir ihrer neuerlichen Rückkehr aus dem Reiche Plutos bei, aus dem die ewige Sehnsucht des Sohnes nach ihr sie heraufruft.

„Monatelang", setzt der Erzähler fort, „beschäftigte sich meine Phantasie mit der Katze, und es erwachte in mir ein Gefühl, das beinahe Reue sein konnte." Er empfand zuerst tatsächlich Sehnsucht nach ihr. „Es kam so weit, daß ich den Verlust des Tieres bedauerte und mich in den Spelunken, in denen ich mich jetzt meistens herumtrieb, nach einer andern Katze umsah, die der gemordeten möglichst ähnlich sein und deren Platz bei mir ausfüllen sollte."

182) Ich verdanke es Freud, diese zwei entscheidenden Stellen des ganzen Textes verstanden zu haben: erstens die Gleichstellung des Hängenden mit dem was hängt, mit dem Penis, ein Einfall, dessen ich mich schon beim Verlorenen Atem bedient habe. Zweitens: der Vorwurf, den der Sohn gegen die Mutter erhebt, sie habe keinen Phallus, wird nach dem Schema des Henkens ausgedrückt; dadurch geschieht mit dem ganzen mütterlichen Körper das, was er hätte besitzen müssen: er wird zum Penis, zu dem Organ, das herabhängt.

Freud selbst also hat gelegentlich eines Gespräches über die Schwarze Katze, das ich mit ihm führte, seine Interpretation des Ödipusmythos durch die Deutung jener Stelle, die bisher dunkel geblieben war, durch die Interpretation des Henkens der Jokaste ergänzt.

Das bestärkt uns in unserem Einfall von der Sehnsucht. Und jetzt beginnt der zweite Akt des Dramas, der von der Gestalt einer zweiten Katze beherrscht wird.

„Als ich einmal in der Nacht halb stumpfsinnig vor Trunkenheit in einer ganz gemeinen Schnapskneipe saß, wurde ich plötzlich auf einen schwarzen Gegenstand aufmerksam, der oben auf einem riesenhaften Oxhoft Branntwein oder Rum, dem Hauptmöbel der dunstigen Höhle, thronte ... Es war eine schwarze Katze — eine sehr große —, gerade so groß wie die ermordete und dieser auch in allem ähnlich — bis auf eins: Pluto hatte nicht ein einziges weißes Haar am ganzen Körper, diese Katze aber hatte einen großen, allerdings nicht scharf abgegrenzten weißen Fleck, der fast die ganze Brust bedeckte."

Ein Milchfleck, werden wir sagen, das wird uns sowohl durch die Farbe als auch durch die Lage angegeben; ein Fleck von der symbolischen Weiße, welche den Körper des seltsamen Tieres *Tekeli-li* im Pym bedeckt hat und hier bloß die Brust der Katze färbt. Übrigens trug bereits der Sohn der milchigen Meere, das Tier mit den scharlachroten Krallen und Zähnen, welche an die Kastration erinnern, einen Katzenkopf.

Und daß das Thema von der Wollust der Oralerotik des Säuglings, vielleicht sogar die unbewußte Erinnerung an das Stillen, mit dieser weißbrüstigen Katze wieder auftaucht, wird außerdem indirekt durch den Ort bewiesen, an dem der Erzähler dieses Tier entdeckt. Die Katze läuft ihm nämlich in einer Spelunke zu, an einem Ort, wo man t r i n k t, sie thront hoch oben auf einem Faß Branntwein oder Rum. Darin ist ein Eingeständnis des Zusammenhangs zu erblicken, der die Dipsomanie Poes mit der unbewußten Erinnerung an das Saugen an der Mutterbrust, das nie vergessen wurde, verbindet.

Der Herr Plutos ist zuerst entzückt darüber, dem wieder lebend gewordenen Opfer zu begegnen, er schmeichelt der Katze, die sich darüber sehr freut. Er schlägt bald nachher dem Besitzer der Spelunke vor, ihm das Tier zu verkaufen; „der

aber erhob keinen Anspruch auf die Katze: er kenne sie gar nicht — habe sie nie vorher gesehen". So sind Phantome: sie erheben sich plötzlich aus dem Schatten, in dem sie schliefen.

Und die nährende Mutter, die auf solche Art wieder zu ihrem Sohne zurückgekehrt ist, setzt ihre Verteidigungsrede fort. Sie hat ihn genährt, sagt sie gleich bei ihrem Auftauchen durch den Milchfleck auf ihrer Brust aus; dann fügt sie hinzu, daß sie ihn auch heiß geliebt und ihn noch nicht zurückgewiesen habe, als er ein Säugling war! Während nämlich Pluto, die erste Katze, welche wahrscheinlich die Mutter im sadistisch-analen und phallischen Stadium repräsentierte, ihrem Herrn schließlich aus dem Wege gegangen war und dadurch seine Wut erregt hatte, repräsentiert die zweite Katze, das Tier mit der weißen Brust, vermutlich die Mutter im Oralstadium, die ihm, wie wir sehen werden, vom Anfang bis zum Schluß wie der Schatten einer Liebenden, die neben dem Geliebten wandelt, nicht von der Seite geht.

Zuerst begleitet sie ihn ohne jegliche Aufforderung auf dem Wege aus dem Wirtshaus nach Hause, dorthin, wo sie sich „wie zu Hause" fühlt, und bald ist sie mit der Dame des Hauses befreundet. Aber ihre ganze Zärtlichkeit nützt ihr nichts.

„In mir regte sich bald eine Abneigung gegen die Katze", gesteht uns der Erzähler, „das war gerade das Gegenteil dessen, was ich erwartet hatte, aber ... ihre aufdringliche Liebe zu mir war mir unangenehm, ja sogar zuwider. Nach und nach steigerte sich dieses Gefühl der Abneigung und des Ekels bis zu bitterstem Haß. Ich ging dem Tier aus dem Wege ... aber allmählich — mit jedem Tage mehr — sah ich sie nur noch mit unaussprechlichem Abscheu und floh bei ihrem unerträglichen Anblick so entsetzt davon wie vor dem Gifthauch der Pestilenz."

Das Geheimnis dieses Abscheus, welcher aus Haß und Ekel besteht, wird uns sogleich enthüllt.

„Was meinen Haß gegen das Katzenvieh zweifellos genährt hatte", sagt uns nun der Herr der weißbrüstigen Katze, und er

wird bald deutlicher sagen: „was meinen Haß verursacht hatte, war eine Entdeckung gewesen, die ich sofort, nachdem ich es zu mir genommen, gemacht hatte — die Entdeckung, daß es wie Pluto eines seiner Augen beraubt war."

Die chronologische, biographische Reihenfolge wird hier auch in der Dichtung beachtet: erst bemerkt der Sohn die Milch, den weißen Fleck, und dann erst entdeckt er die Kastration, das ausgestochene Auge. Ganz ebenso — auch das entspricht biographischen Tatsachen — war der unbeschädigte Pluto „mehrere Jahre hindurch" der Freund seines Herrn, bevor sein Auge ausgestochen wurde. Das zerstörte Auge ist nun entscheidend für das Schicksal beider Katzen: das Ende der ersten kennen wir bereits, vergebens versucht die zweite das Schicksal günstig zu stimmen, indem sie ihre milchweiße Brust vorweist! Die Verteidigungsrede der Milch kann gegen die Anklagerede der Kastration nicht aufkommen: der weiße Fleck vermag nichts gegen das ausgestochene Auge. Und nicht ganz mit Unrecht flieht der Herr der Katze ihren unerträglichen Anblick wie den „Gifthauch der Pestilenz". Die Kastration wirkt sich nämlich im Unbewußten wie eine Ansteckung, die von der Frau ausgeht, aus, die Frau beunruhigt den Mann durch die scheußliche Tatsache, daß sie ein kastriertes Geschöpf ist.

Daher hat die Frau unseres Mörders nicht denselben Grund wie er, die Katze zu fürchten. Ein Syphilitiker braucht vor dem andern keine Angst zu haben; sie liegen in der gleichen Abteilung des Spitals. Und um des geplatzten Auges willen ist das Tier der Herrin des Hauses — vielleicht aus Sympathie für ihresgleichen — nur um so teurer.

„Mit meiner Abneigung gegen die Katze", setzt der Mann fort, „schien deren Vorliebe für mich nur zu wachsen", denn die Mutter (als Amme, Trägerin der Milch) läßt sich in ihrer Zärtlichkeit nicht entmutigen und setzt ihre Verteidigungsrede fort.

„Die Katze" (sagt ihr Herr dann) „folgte meinen Schritten mit einer unbeschreiblichen Beharrlichkeit, von der man sich kaum einen Begriff machen kann. Wenn ich mich setzte, kroch sie unter meinen Stuhl und sprang auf meine Knie und belästigte mich mit ihren widerwärtigen Liebkosungen. Wenn ich aufstand, um fortzugehen, lief sie mir zwischen die Beine, so daß ich in Gefahr geriet, hinzufallen, oder sie hing sich mit ihren langen und scharfen Krallen an meine Kleider und kletterte mir bis zur Brust hinauf."

So wird die Neigung, welche das Kind für seine Mutter empfindet, wieder einmal durch die im Traum oft angewendete Umkehrung dargestellt: die Katze benimmt sich ihrem Herrn gegenüber, wie das ganz kleine Kind sich seiner Mutter gegenüber benommen hatte, als es unter ihren Stuhl kroch, sich auf ihre Knie kauerte, zwischen ihre Füße und selbst zwischen ihre Brüste legte. „Ich allein gab ihr Nahrung", hat der Herr schon von seinem Pluto gesagt, und das mußte übersetzt werden: meine Mutter allein nährte mich.

Aber alle Bemühungen der Mutter, die Verzeihung ihres Sohnes zu erlangen, sind vergeblich. Es ist zu spät: das Auge der Katze ist ausgestochen und

„trotzdem ich mich dann stets versucht fühlte, sie mit einem Faustschlag umzubringen, schreckte ich davor zurück ... hauptsächlich ... aus sinnloser Angst vor der Bestie".

Der Unglückliche versucht nun, diese Angst zu definieren:

„Diese Angst war nicht gerade Furcht davor, daß mir das Tier irgendeine physische Verletzung zufügen könnte, aber ich wüßte nicht, wie ich sie anders erklären sollte."

Man kann die Kastrationsangst nicht besser definieren als durch den Hinweis, sie sei die Angst vor „irgendeiner physischen Verletzung"; sie ist aber mehr als das, vor allem durch die ins Unbewußte hinabreichenden psychischen Verzweigungen, die jener Schrecken mit sich bringt und in der Seele Edgar Poes tatsächlich mit sich brachte.

Wir müssen uns jedoch jetzt eingestehen, daß wir uns von der Verteidigungsrede der Milch und der Zärtlichkeit,

welche der Sohn der zweiten Inkarnierung seiner Mutter zugeschrieben hat, haben beeinflussen lassen. Ein seltsames Gefühl von Unbehagen, das gleichsam eine Wiederkehr des Gefühls ist, welches der von der lästigen Zärtlichkeit des Tieres bedrückte Herr im höchsten Maße empfindet, hätte uns sogar schon früher anzeigen müssen, daß dieses Bild der mütterlichen Zärtlichkeit von ihrem Sohn nicht ohne einen Beigeschmack von düsterer Ironie gezeichnet wurde. Hinter dieser Ironie verbarg sich, wie wir bald sehen werden, noch eine andere, bitterere und durch ihr Objekt konkretere, nämlich die Ironie, mit der hier von der Milch gesprochen, und die nun hörbar wird. Wir müssen uns dabei wieder daran erinnern, daß die zarte, schwindsüchtige Schauspielerin Elizabeth Arnold ihren Sohn weder lange Zeit hindurch noch sehr reichlich nähren konnte; als Säugling litt Edgar wahrscheinlich Hunger und Durst, er sehnte sich nach der Mutterbrust, und diese Sehnsucht nach Milch hat ihm auch die grandiosen Pollandschaften des Pym eingegeben. Der weiße Fleck auf der Brust der zweiten Katze ist daher nicht nur eine Wunschphantasie, sondern auch eine Phantasie des Vorwurfs. Poe hat sich in der Schwarzen Katze, wie wir schon gesehen haben,[183] bereits an einer andern Stelle eines der Verkleidungsmechanismen bedient, die auch der Traum benützt: der Darstellung durch das Gegenteil, ein psychischer Mechanismus, welcher auch der Ironie eigen ist. Wir haben auch gesehen, wie er sich der makabren Ironie der Wiederbegabung der kastrierten Mutter mit einem Phallus („Rephallisierung") durch das Schema des Henkens bedient; wir müssen nun diesem ersten Beispiel ein zweites hinzufügen: die unergiebige Mutterbrust kommt durch den breiten Milchfleck auf ironische Weise zu Milch („Relaktifizierung").

183) Siehe S. 396 f.

Meine Mutter hatte beinahe keine Milch, verkündet Poe durch diesen betrügerischen und ironischen Fleck auf der Brust der zweiten, einäugigen Katze, und auch das ist ein Grund, warum ich auf sie böse bin, wenn auch der wichtigste Vorwurf in dem Faktum enthalten ist, daß dem Frauenkörper der Penis fehlt.

Alle diese Vorwürfe gemeinsam werden nun in dieser Geschichte in der aus den Träumen bekannten Bildtechnik ausgedrückt. Der Herr gesteht uns, wenn er von der Angst spricht, die das Tier ihm einflößt, nun ein, daß diese Angst,

„die Gefühle des Schreckens und Entsetzens ... durch ein Hirngespinst, wie man sich kaum eines närrischer denken kann, maßlos gesteigert wurden. Meine Frau hatte mich mehr als einmal auf die Form des weißen Brustfleckes aufmerksam gemacht, von dem ich bereits gesprochen habe, ... darauf, daß dieser Fleck, obwohl er ziemlich groß war, ursprünglich nur undeutlich hervortrat; doch nach und nach, in kaum merklich fortschreitendem Wachtstum ... wurde dieses Zeichen in scharfen Umrissen deutlich sichtbar. Es hatte nun die Form eines Gegenstandes, den ich nur mit Grausen nenne, und dessen Abbild mich mehr als alles schreckte und entsetzte, so daß ich das Scheusal am liebsten umgebracht hätte, wenn ich nur den Mut dazu hätte finden können. Es war das Bild ... eines GALGENS! ...“

So erscheint in dem weißlichen Fleck auf der Brust der Katze, mitten im Symbol der ersten, dem Kind durch die Mutter vermittelten Wollust, also wie in Milch gemalt das Bild der Strafe, die dem Verurteilten in Kürze droht, der Strafe, die er früher der Mutter auferlegt hat, und die nun, nach dem Gesetz von der Wiedervergeltung ihn selbst trifft: das Henken. Die Sühne wird dem Verbrechen gleichen, ich schwöre es auf die Milch meiner Mutter! scheint der Verbrecher auszurufen. Und ganz so, wie die verstümmelte Mutter im Tod — makabre Ironie! — wieder den Phallus bekommt, erhält auch der impotente Sohn ihn nur durch den gleichen Tod wieder. Der Einfall, nach dem beide wieder mit dem Phallus

beschenkt werden, ist nicht wirklicher als die Milch, die in jener vergangenen Zeit in der versiegten Brust der schwindsüchtigen Mutter zu finden war. Am Ende des Stricks gibt es im Grunde genommen für beide nur den Tod. Man könnte hier noch einmal daran erinnern, daß der durch den hängenden Körper symbolisierte Penis ein schlaffer, herabhängender, toter Penis ist.

Aber die Katze, die Trägerin des schrecklichen Zeichens, verdoppelt ihre Anhänglichkeit an ihren Herrn, der sich jetzt wirklich elend fühlt,

„elend, weit über alles Menschenelend hinaus ... Ein vernunftloses Tier" (schreit er auf) „konnte mich — mich, den Menschen, das Ebenbild Gottes" (das heißt des Vaters, des Mannwesens par excellence!) „so unsäglich elend machen! Ach, ich kannte nicht mehr den Segen der Ruhe, weder bei Tag noch bei Nacht!"

Und die Mutter sucht ihr entsetztes Kind (was von neuerlicher, grausamer Ironie ist) mit größter Zärtlichkeit wieder heim: sie schläft bei ihm.

„Bei Tage ließ das Tier mich nicht einen Augenblick allein, und in der Nacht fuhr ich fast jede Stunde aus qualvollen Angstträumen empor, um den heißen Atem des Viehes über mein Gesicht wehen zu fühlen und den Druck seines schweren Gewichts — wie die Verkörperung eines gräßlichen Alpgespenstes — ewig auf meiner Brust, meinem Herzen zu tragen ."

So taucht die Erinnerung an die Stunden, die Edgar Poe in seiner frühesten Jugend im Bett der Mutter verbracht hatte, in dem impotenten, der Verdrängung verfallenen Künstler mit Angst besetzt wieder auf. Die Wollustempfindungen, die durch die Wärme und den nährenden Schutz gezeugt werden und zu denen noch andere deutliche erotische, bei der Berührung mit der geliebten Wärme des Mutterleibs empfundene Sensationen hinzukommen, tauchen notwendigerweise mit Angst besetzt auf, da sie der Unterdrückung verfallen waren.

Ich erinnere mich bei dieser Gelegenheit an eine Bemerkung, die meine mir sehr ergebene, aber primitive korsische Pflege-

frau einmal gemacht hatte. Man sollte niemals, riet sie mir, ein kleines Kind in der Wiege mit einer Katze allein im Zimmer lassen: die Katze würde sich wahrscheinlich auf die warme Brust des Kindes legen und es ersticken. Und auf der Rückseite eines Auszugs aus dem Taufregister finde ich unter anderen „wichtigen Mitteilungen", die im allgemeinen religiöser Natur sind: „Die Kirche, die sich nicht nur um das ewige Heil ihrer kleinen Kinder, sondern auch um ihr Wohl auf dieser Erde kümmert, verbietet den Müttern und Ammen auf das strengste, die Kinder wegen der ärgerlichen Ereignisse, denen die Mütter sich durch eine solche Unvorsichtigkeit aussetzen würden, bei sich schlafen zu lassen."[184]

Der erste Rat, der meiner korsischen Pflegefrau, ist gewiß eine Verschiebung des zweiten, der Kirchenvorschrift, eine Verschiebung, bei welcher die Mutter nach der primitiven Denkweise meiner korsischen Pflegefrau durch die Katze, durch ein Totemtier, dargestellt wird. Und wenn auch das Wort „Alptraum" seiner Etymologie nach die „Erstickung",[185] wodurch der Angsttraum charakterisiert wird, mit irgendeinem Dämon

184) Auszug aus dem Taufregister der Diözese von Compiègne, datiert vom 8. März 1918.

185) Das französische Wort *cauchemar* stammt (nach Littré) von altfranzösisch *caucher* (lateinisch *calcare*), niedertreten, drücken und von *mar* (deutsches Wort, das soviel wie Inkubus, Dämon bedeutet). Man vergleiche damit das englische *nightmare.* Im Languedoc heißt der Alpdruck *chaouche-vielio*, die Alte, welche bedrückt (Littré). Siehe auch Oscar Bloch und W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris 1932, Bd. I, Artikel: *cauchemar.* — Der deutsche *Mart, Mahr, Mahrt, Nachtmart* oder *Nachtmahr* (nach Brockhaus, Artikel: *Mart*) ist ein im Volksglauben Deutschlands und des germanischen Nordens verbreitetes geisterhaftes Wesen, das in mancher Hinsicht dem *Alp* ähnlich ist. Unter *Alp* (Brockhaus, Artikel: *Alp*), von Alb, das ist Elfe, versteht man oft die Seele eines Menschen, die während des Schlafens den Körper verläßt und einen anderen Menschen bedrückt und quält, indem sie sich auf dessen Brust setzt.

oder weiblichen Inkubus, der schwer auf dem Träumer liegt, in Zusammenhang bringt, so verbirgt sich darin vielleicht noch außerdem irgendeine verwandte Phantasievorstellung, deren Grundlage durch die unbewußte Erinnerung an die Tatsache gegeben sein konnte, daß das Kind sich im Bett an den warmen, geliebten, aber fürchterlich schweren mütterlichen Körper schmiegte. Tatsache ist, daß unser Verbrecher „unter der Wucht solcher Qualen" fühlt, „der schwache Rest des Guten" erliege ihm. Böse Gedanken suchen ihn heim; seine traurige Stimmung „schwoll an zu bösem Haß gegen alles in der Welt und gegen die ganze Menschheit". Der Fluch des gegen die Mutter entfesselten Hasses breitet sich so über das ganze Weltall aus, kehrt aber bald zu seinem Ausgangspunkt wieder zurück und konzentriert sich nun verstärkt auf sein eigentliches Objekt. Schon vor dem ersten Attentat gegen Pluto erlaubte sich der Alkoholiker auch seiner Frau gegenüber „rohe Worte", ja er schlug sie sogar. Jetzt aber, verursacht durch die Angst, welche ihm die zweite Katze, deren Verteidigungsrede er zurückweist, einflößt, muß er uns eingestehen: „Mein schweigend duldendes Weib (wurde) ... nun das unglückliche Opfer meiner häufigen, plötzlichen und zügellosen Wutausbrüche ..."

So scheint hier die Frau als das Urbild der Katze durch deren Konturen hindurch. Und es wird uns nicht überraschen, wenn der Schlag, der dem einen zugedacht war, abprallt und den andern trifft: er erreicht nur sein wirkliches Ziel.

„Eines Tages", erzählt uns der Verurteilte, „begleitete (meine Frau) mich irgendeines häuslichen Geschäftes wegen in den Keller des alten Gebäudes, das wir in unserer Armut zu bewohnen genötigt waren. Die Katze folgte mir die Stufen der steilen Treppe hinab und war mir dabei so hinderlich, daß ich beinahe kopfüber hinuntergestürzt wäre. Das machte mich rasend. In sinnlosem Zorn vergaß ich die kindische Furcht, die meine Hand bisher zurückgehalten hatte, ergriff eine Axt und führte einen Hieb nach dem Tier,

der augenblicklich tötlich gewesen wäre, wenn er sein Ziel getroffen hätte. Aber meine Frau fiel mir in den Arm. Diese Einmischung brachte mich in wahrhaft teuflische Wut. Ich entwand mich ihrem Griff und schlug die Axt tief in ihren Schädel ein. Sie brach lautlos zusammen.

Nachdem dieser gräßliche Mord geschehen war", macht sich der Mörder sofort daran, „mit voller Überlegung ... den Leichnam zu verbergen."

Er läßt mehrere Pläne an sich vorüberziehen: er will die Leiche in kleine Stücke zerhacken und sie durch Feuer vernichten; ein Grab im Boden des Kellers machen; die Leiche in den Brunnen des Hofes werfen; sie in eine Kiste verpacken und forttragen lassen.

„Endlich: ... ich entschloß mich, die Leiche im Keller einzumauern — ganz so, wie es alten Erzählungen zufolge die Menschen des Mittelalters mit ihren Opfern gemacht haben mochten.

Zur Ausführung gerade dieses Planes war der Keller sehr geeignet. Die Mauern waren leicht gebaut", der Mörtel ist feucht und weich geblieben. „Überdies war an einer der Mauern ein Vorsprung, hinter dem sich ein unbenutzter Rauchschlot oder eine Feuerstelle befand, und der neuerdings wieder ausgefüllt und den übrigen Wänden des Kellers gleichgemacht worden war ..."

Der Mörder nimmt die Ziegelsteine heraus, stellt den Leichnam aufrechtstehend in den Kamin, legt die Ziegel wieder an ihre Stelle und nachdem er sich „einen Bewurf (hergestellt hatte), der von dem der andern Wände nicht zu unterscheiden war", bestreicht er „sehr sorgfältig die neue Vermauerung". Er entfernt den Schutt, der auf die Erde gefallen ist, betrachtet triumphierend die Arbeit, „man sah der Mauer nicht im geringsten an, daß sie aufgebrochen worden war", und sagt dann zu sich selbst: „Hier wenigstens ist deine Arbeit nicht umsonst gewesen!", was man in die Sprache des Unbewußten übersetzen kann: „E n d l i c h w i r d d i e F r a u, d a s v e r s t ü m m e l t e M o n s t r u m, n i c h t m e h r w i e d e r

erscheinen! Die Kastration ist eingemauert."

Und daß dies tatsächlich der verborgene Gedanke ist, wird durch die Fortsetzung der Erzählung bestätigt:

„Das nächste, was ich nun tat, war, mich nach der Bestie umzusehen, die so viel Elend veranlaßt hatte, denn ich hatte ihr inzwischen längst das Urteil gesprochen: sie mußte sterben."

Aber der Mörder kann seine Katze nicht mehr wiederfinden. Ist sie, erschreckt durch die Gewalttat ihres Herrn, entflohen?

„Es ist unmöglich", erklärt er uns nun, „zu beschreiben oder auch nur sich vorzustellen, wie tief beruhigend das Gefühl der Erlösung war, das ich durch die Abwesenheit der verhaßten Katze empfand. Auch in der Nacht ließ sie sich nicht blicken — und so schlief ich, seitdem ich sie in mein Haus gebracht hatte, eine Nacht hindurch tief und ruhig; ja, ich schlief, selbst mit der Last des Mordes auf der Seele."

So stark empfindet er die Erleichterung, sich endlich das Kastrationsphantom vom Hals geschafft, es endlich, wie er glaubt, aus seinem Hause entfernt zu haben.

Vergleichen wir nun diese Gefühlskälte — nachdem der Mörder sein wirkliches „Verbrechen", die Ermordung seiner Frau, begangen hatte, schien er nicht die geringsten Gewissensbisse zu empfinden — mit dem Gefühl, das er empfand, als er Pluto aufhängte: „Ich erhängte ihn unter strömenden Tränen und bittersten Gewissensqualen ..." Bei der Ermordung der Frau bestand eben nur mehr der Haßaffekt weiter; als die Katze getötet wurde, war er noch mit kindlicher Zärtlichkeit gemischt. Wir sehen also in dieser Geschichte, daß zwar nicht der Abscheu vor der Frau, wohl aber der Haß, und zwar der manifeste Haß gegen die Frau, das kastrierte Monstrum, anwächst.

„Der zweite und der dritte Tag vergingen, ohne daß mein Quälgeist zurückkehrte. Ich atmete wieder auf wie ein Befreiter. Der Schrecken hatte das Ungeheuer für immer vertrieben. Ich sollte

es nie mehr erblicken! Meine Seligkeit war grenzenlos! Das Bewußtsein meiner schwarzen Tat störte mich nur wenig. Ein paar Nachfragen, die erhoben worden waren, hatte ich schlagfertig beantwortet. Selbst eine Haussuchung hatte stattgefunden — aber natürlich war nichts zu entdecken gewesen."

Am vierten Tag nach dem Morde kommt eine Polizeikommission zu unserem Erzähler. Sie durchsuchen neuerlich das ganze Haus.

„Schließlich stiegen sie zum dritten oder vierten Male in den Keller hinab ... Mein Herz schlug so friedlich ... Ich folgte den Herren von einem Ende des Kellers bis zum andern. Die Arme über die Brust verschränkt, ging ich festen Schrittes einher."

In dem Augenblick, in dem sich die Polizei befriedigt zurückziehen will, ist das Entzücken unseres Mörders zu groß, als daß er die Freude unterdrücken könnte. Er brennt darauf, „wenigstens ein Wort des Triumphes auszurufen" und ruft, als die Kommission die Kellerstufen hinaufsteigt:

„Meine Herren ... ich bin entzückt, ihren Verdacht zerstreut zu haben. Ich wünsche Ihnen viel Glück und ein wenig mehr Höflichkeit. Nebenbei bemerkt ... dies ist ein bewundernswert gut gebautes Haus. Diese Mauern — gehen Sie schon, meine Herren? —, diese Mauern sind solide aufgeführt."

Und der vom Dämon der Verkehrtheit, welcher diesmal in Form eines exhibitionistischen Geständniszwangs und Strafbedürfnisses auftritt, inspirierte Mörder schlägt aus „tollem Übermut" mit einem Stock kräftig „gerade auf die Stelle des Mauerwerks, hinter der sich die Leiche (seines) einst so geliebten Weibes befand".

Die Wirkung ist eine blitzartige:

„Kaum war der Schall meiner Schläge verhallt, als eine Stimme aus dem Grabe mir Antwort gab. Es war ein Schreien, zuerst erstickt und abgebrochen wie das Weinen eines Kindes, dann aber schwoll es an zu einem ununterbrochenen, durchdringenden und unheimlichen Gekreisch, das keiner menschlichen Stimme mehr zu vergleichen war — zu einem bald jammervoll klagenden, bald

höhnisch johlenden Geheul, wie es nur aus der Hölle kommt ... Ohnmächtig taumelte ich an die gegenüberliegende Mauer ... Die Leute auf der Treppe standen regungslos, von Schreck und Entsetzen gelähmt. Im nächsten Moment aber arbeitete ein Dutzend kräftiger Hände daran, die Mauer einzureißen. Sie fiel. Der schon stark in Verwesung übergegangene, mit geronnenem Blut bedeckte Leichnam stand aufrecht vor den Augen der Männer. Auf seinem Kopf saß, mit weit aufgesperrtem rotem Rachen und dem einen glühenden Auge, die fürchterliche Katze, deren teuflische Gewalt mich zum Mörder gemacht hatte, und deren Stimme mich nun den Henkern überlieferte. Ich hatte das Scheusal in das Grab miteingemauert."

So öffnet sich das Grab, da es von zwei Seiten her, von den Gewissensbissen und von dem Zwang, das begangene Verbrechen zu exhibitionieren, bedrängt wird und speit vor dem entsetzten Blick des Sohnes den Leichnam der Mutter aus, über dem die mit vielfachen Sinnbildern der Kastration versehene Katze thront. Denn jetzt begnügt sich die furchtbare Katze nicht mehr mit ihrem gräßlichen, ausgestochenen Auge: sie öffnet weit den drohenden, blutroten Rachen, das Sinnbild der tiefen Frauenwunde, der Vagina! Und außerdem öffnet sich vor dem Mörder ein Kamin, der gleiche symbolische Ort, in den der Körper des Fräuleins L'Espanaye eingezwängt worden war, eine furchtbare, klaffende Wunde am Körper des Hauses ... Damit aber auch die grausame und makabre Ironie dieser Erzählung zur Geltung komme, wird der ganze Körper der Frau (wie vorher der ihrer Doublette Pluto) zwar nicht gehenkt, wohl aber aufrecht, gerade, erigiert (*erect*) dargestellt, er ruht vertikal in dem Kamingrab. Die Vertikale, nach der der Mörder seine Frau begräbt, nachdem er sie durch einen Axthieb auf den Schädel gespalten, verstümmelt hat (ein Pendant zu dem Stich des Federmessers in das Auge der Katze), ist aber auch eine Art Pendant zum Henken des Pluto, also wieder eine ironisch gemeinte Rephallisierung. Daß diese nichts anderes als makabre Ironie sein will, geht deutlich

aus der Tatsache hervor, daß das große Verbrechen, durch das die Mutter bis zum Grabe belastet erscheint, die Kastration ist, welche durch die einäugige Katze mit dem weitaufgerissenen Maul, das die Mutter schließlich krönt, symbolisiert wird.

Das ist der Inhalt der Geschichte, in der die Kastration der Frau das Hauptthema bildet, ein Thema, das deshalb so packend und großartig wirkt, weil es selbstverständlich ganz latent bleibt. Viele unserer Leser, wenn sie dieses Buch nicht schon weggelegt haben, werden uns wahrscheinlich in die Kellergeschosse des Unbewußten, die noch düsterer und unheilverkündender sind als der Keller, in dem der Held der Geschichte seine Frau und seine Katze einmauert, nicht folgen. Poe selbst wäre wohl auch nicht mit uns gegangen: der latente Sinn seiner Erzählung war allzu weit von seinem bewußten Denken entfernt, das sich durch die energische Verdrängung, welche Poe in seiner Kindheit erlitten, von allem entfernt hatte, was in den Bereich der Sexualität gehörte.

Aber ebensowenig wie das Leugnen des Träumers den hinter dem manifesten Inhalt seiner Träume verborgenen latenten Sinn ungültig macht, jenen Sinn, den der Analytiker aufdeckt, hätte das Leugnen des Autors der Schwarzen Katze ungültig machen können, was diese Geschichte im Grunde enthält.

*

Wir haben gesehen: die Kastrationsangst, die Furcht vor der in der Frau verkörperten Kastration, ist das Hauptthema der Schwarzen Katze. Es scheint jedoch, daß sich sämtliche ursprünglichen Ängste des Kindes, die häufig auch im Mann verblieben sind, in diesem Bericht von der aufs höchste gesteigerten Angst wie bei einer Straßenkreuzung Rendezvous gegeben haben.

In Hemmung, Symptom und Angst hat uns

Freud[186] in einer chronologischen Aufzählung die verschiedenen Arten ursprünglicher Ängste beim Kind, deren jede mit einer bestimmten Gefahr korrespondiert, vorgeführt. Er spricht zuerst von der Geburtsangst, die physiologischer Natur ist: das heißt, die physiologischen Phänomene, die der Fötus beim Geburtsvorgang aufweist, Störung im Rhythmus des Herzschlags, ja sogar Asphyxie, bleiben vorbildlich für alle Angsterlebnisse, die im weiteren Verlauf des Lebens auftauchen. Dann kommt die Trennungsangst, unter deren Ursachen die Entwöhnung die am deutlichsten physische ist; es ruft aber jede Trennung von der Mutter die Gefahr hervor, das Kind verliere ihre schützende Liebe, ein Verlust, der mit Recht Angst erzeugen kann. Als dritte Angst erscheint bei dem nun schon größeren Kind die Kastrationsangst zur Unterdrückung der ganzen infantilen Sexualität, der Masturbation des Kindes und zugleich auch des Ödipuskomplexes. Diese Angst, diese Furcht vor einer Verstümmelung, vor einem Verlust des Penis, den man nicht so wie den mütterlichen Uterus (durch das warme Bett) oder die Muttermilch (durch gekochte Milch oder andere Nahrungsmittel) ersetzen kann, diese ursprüngliche Angst vor einem endgültigen, das teuerste Organ treffenden Verlust, entwickelt sich zur ersten großen sozialen Furcht des Kindes und erzeugt noch stärker als die Trennungsangst die künftige Moral. Die Gefahr einer Kastration, die in unserer Zeit real kaum zu fürchten ist, hat ihr phylogenetisches Urbild wahrscheinlich in prähistorischen Zeiten, in jenen Zeiten, in denen der Vater der Urhorde, der Initiator der ersten Moral, nicht davor zurückschreckte, die meuternden Söhne, welche seine Frauen begehrten, zu töten oder zu kastrieren. Die vierte Angst, die

186) Freud: Hemmung, Symptom und Angst (Int. Psychoanalytischer Verlag, Wien 1926; Gesammelte Schriften, Bd. XI).

Gewissensangst, stammt direkt von der Kastrationsangst ab, sie entsteht durch die Introjektion der entsprechenden Kastratoren, unter denen sich auch die verbietende und moralpredigende Mutter befindet, in die psychische Konstitution des Kindes. So nimmt die Psyche die Verbote der Wesen in sich auf, welche sie von draußen her anbefohlen haben, Verbote, welche diese Wesen überleben, indem sie das Moralgewissen des neuen Menschen werden. Das Kind, der Mann ist also moralisch geworden, er bekommt jetzt Angst vor den Vorwürfen seines Gewissens. Zum Schluß erst taucht die Todesangst auf, die nur das bewußte Ich erkennen kann, nie das unbewußte. Das endgültig gebildete Ich beginnt nämlich seine Vernichtung, den Tod, zu fürchten, da es mit dem Intellekt die Möglichkeit seiner Vernichtung erfaßt hat. Glücklicherweise rettet das Unbewußte für die Mehrzahl der Menschen den Einsatz, indem es das tiefe Gefühl, mit dem der Mensch seine Unsterblichkeit empfindet, ins Unendliche und in die Ewigkeit projiziert!

So scheinen um die Kastrationsangst herum, die im Mittelpunkt unserer Geschichte wie die einäugige Katze auf dem gespaltenen Schädel der Frau thront, alle Arten von Angst versammelt zu sein. Wir entdecken die Urangst der Geburt in dem Teil der Geschichte, in dem vom Keller und Kamin die Rede ist, in den die Mutter eingemauert wird: das Thema wendet sich dabei durch eine Art Wiedervergeltung gegen die Mutter, die dem Kind diese Angst eingejagt hat. Der weiße Fleck auf der Brust der Katze erinnert an die Entwöhnungsangst, an die Trennungsangst. Von der zentralen Kastrationsangst geht auch die Gewissensangst aus, die den Verbrecher zum Geständnis bringt. Mit dem Galgen schließlich taucht auch die Todesangst auf.

Aber alle diese Angstgefühle zusammen sind in unserer Geschichte, in der die Kastrationsangst das Hauptthema bildet,

diesem Gefühl untergeordnet, und jedes einzelne von ihnen ist mit der Hauptangst verstrickt. Die Katze mit der weißen Brust hat auch ein ausgestochenes Auge, das Henken stellt zugleich die Wiederbegabung mit dem Phallus dar, der Geständniszwang führt zur Entdeckung des Körpers, über dem sich das Zeichen der Kastration befindet, und der Keller, das Grab, erinnern mit dem klaffenden Kamin an die fürchterliche mütterliche Kloake.

*

Es gibt noch andere Geschichten Poes, in denen der Dichter, wenn auch auf eine andere, sanftere Weise, sein Bedauern über das Fehlen des mütterlichen Phallus ausspricht und der Mutter vorwirft, ihn verloren zu haben. Wir denken dabei in erster Linie an den Entwendeten Brief.[187]

Erinnern wir uns an den Inhalt dieser Geschichte: Die Königin von Frankreich besitzt, wie Elizabeth Arnold, eine kompromittierende und geheime Korrespondenz, deren Absender X im Dunkeln bleibt. Der böse Minister stiehlt, um eines politischen Handels willen und um seine Macht zu stärken, unter den Augen der Königin, die durch die Gegenwart des Königs, der nichts wissen darf, ihn nicht hindern kann, einen dieser Briefe. Sie muß den Brief unbedingt wieder bekommen. Die Polizei hat bei ihrer Untersuchung keinen Erfolg. Glücklicherweise können wir uns an Dupin wenden! Mit Brillen bewaffnet, die ihm alles zu sehen erlauben, während sie seine eigenen Augen verbergen, begibt er sich unter irgendeinem Vorwand zum Minister und entdeckt den Brief in einem Kartenhälter, der an einem Band „von einem kleinen Messingknopf unterhalb und inmitten des Kaminsimses herabhing."[188]

---

187) *The purloined letter* (The Gift, 1845).

188) *... that hung ... from a little brass knob just beneath the middle of the mantelpiece.*

Durch seine Geschicklichkeit bemächtigt er sich des kompromittierenden Papieres und legt einen falschen Brief an dessen Stelle. Die Königin, welcher der echte Brief zurückgegeben wird, ist gerettet.

Wir bemerken zuerst, daß der Brief, ein regelrechtes Symbol für den mütterlichen Penis, über dem Feuerherd des Kamins „hängt", so wie der Penis der Frau — wenn sie einen hätte! — über der Kloake hängen würde, die hier wie in den vorhergehenden Geschichten unter dem häufig verwendeten Symbol eines Kamins dargestellt wird. Wir haben hier gleichsam ein Bild aus der topographischen Anatomie vor uns, bei dem selbst der Knopf (*knob*), die Klitoris nicht fehlt. Aber an diesem Knopf sollte wohl etwas anderes hängen!

Der Kampf zwischen Dupin und dem Minister, der früher einmal Dupin einen „bösen Streich" gespielt hat, ein Kampf, aus dem Dupin als Sieger hervorgeht, ist in Wirklichkeit der Ödipusstreit zwischen Vater und Sohn, bei dem es hier nach dem prägenitalen, phallischen und archaischen Schema um den Besitz eines Teiles der Mutter, um ihren Penis, geht. Diese Geschichte ist daher ein Beispiel für die „Partialliebe", bei der das Organ und nicht die Gesamtheit des geliebten Wesens geliebt wird, eine Situation, die eine der Stadien der Entwicklung der infantilen Libido charakterisiert.[189]

Aber wenn auch der Minister eine imponierende Vaterfigur ist, ein „Mann von Genie", welcher von dem vernünftigen, also noch genialeren Sohn geschlagen wurde, so präsentiert er doch einen wichtigen Zug, der an den „Sohn" selbst erinnert: er ist Dichter! Der Minister ist übrigens auch als Vater eine zusammengesetzte Gestalt. Man findet in ihm Züge zweier „schlechter" Väter wieder: zuerst die des X, des unbekannten

189) Abraham, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido (Int. Psychoanalytischer Verlag, Wien 1924, 2. Teil).

und triumphierenden Geliebten, der nach der Meinung des Kindes die Elizabeth Arnold kastriert hat, dann die des John Allan.

Hat nicht auch John Allan eine Frau vergewaltigt und kastriert, Frances, die geliebte und kränkliche „Ma“ ihres Edgar? Und hat er nicht die Tugend Elizabeths angegriffen und den Ruf der Schauspielerin kompromittiert, wie der Erpresser-Minister es bei der Königin zu machen versucht?

John Allan erinnert auch dadurch an den Minister, daß er wie dieser vom Ehrgeiz getrieben war, hoch zu kommen. Und John Allan war es auch, der für das Kind Edgar Poe das wahre „*monstrum horrendum*, den genialen Mann ohne Prinzipien“, darstellte, diesen Verwandten des „Verbrechers“ mit der „unendlichen Geisteskraft“, der durch den Mann der Menge dargestellt wird. So erscheint im Ödipuskomplex des Sohnes zugleich der gehaßte und der bewunderte Vater.

Aber wir haben am Minister bereits einen wichtigen Zug entdeckt, den er mit Edgar gemeinsam hat: beide sind dichterisch begabt. Mit einem Wort, Poe identifiziert sich hier mit dem gehaßten aber bewunderten Vater vermöge jener Fähigkeit zur Identifizierung, die er im Entwendeten Brief als das geeignetste Mittel, in die Seelen einzudringen, preist.

Mit dem Orang aus der Rue Morgue, mit dem Vater, der über die Mutter nur durch übermenschliche physische Kraft triumphierte, konnte sich Poe, der Dichter und Impotente, nicht vollkommen identifizieren. Beim Minister jedoch durfte er eine solche Identifizierung mit voller Zustimmung seines unbewußten Ichs wagen, da der Minister über die Mutter zwar gleichfalls durch übermenschliche Kräfte triumphiert, diese Kräfte aber diesmal geistige sind.

Der von der Königin betrogene König ist gewiß wieder einmal David, der legitime Gatte Elizabeths. Und wir sind nicht überrascht, daß Dupin, die Verkörperung des Sohnes, sich

einen „Parteigänger der in Frage stehenden Dame" nennt, wenn er von seinen „politischen Sympathien" spricht. Und schließlich gibt Dupin gegen einen Scheck von fünfzigtausend Francs der Frau den Symbol-Brief, d. h. den Phallus, der ihr abhanden gekommen war, zurück, während der Präfekt die versprochene Riesenbelohnung für sich behält. Wir entdecken darin abermals die Gleichung Gold = Penis. Die Mutter gibt dem Sohn für den Penis, den er ihr zurückgibt, Gold.

Auch im Goldkäfer scheint der Schatz von der Mutter ihrem Sohn für den Penis, den er ihr zurückgibt, überlassen worden zu sein. Bei der Analyse dieser Geschichte war es noch nicht an der Zeit, auch die Gleichung Gold = Penis aufzustellen. Wir haben zwar auf sie hingewiesen, aber ohne sie zu erklären. Jetzt aber, nachdem wir das unbewußte Thema des Henkens besprochen haben, wollen wir noch einmal an das seltsame Mittel erinnern, mit dessen Hilfe Kidd seinen Schatz wieder entdecken ließ. Er ließ durch die Augenhöhle des menschlichen Schädels, der auf einem hohen Ast angenagelt war, einen mit Blei beschwerten Faden herabhängen, der den genauen Ort, an dem sich der Schatz befindet, angeben sollte. Das erinnert auf das seltsamste an das Thema vom ausgestochenen Auge, der symbolischen Kastration, und an das vom Henken, das eine gleichfalls symbolische Rephallisierung darstellt. Beide Themen beziehen sich hier auf die tote Mutter, deren Schädel sichtlich über dem Schatz thront.

Das Thema von der Kastration der Mutter, welches dem Bewußtsein, dem Denken des Erwachsenen so fremd, dem Denken nach infantilem Schema und dem Unbewußten eines jeden Lebensalters aber so vertraut ist, findet man also bei der Wurzel von mehr als einer großen Geschichte Edgar Poes wieder.

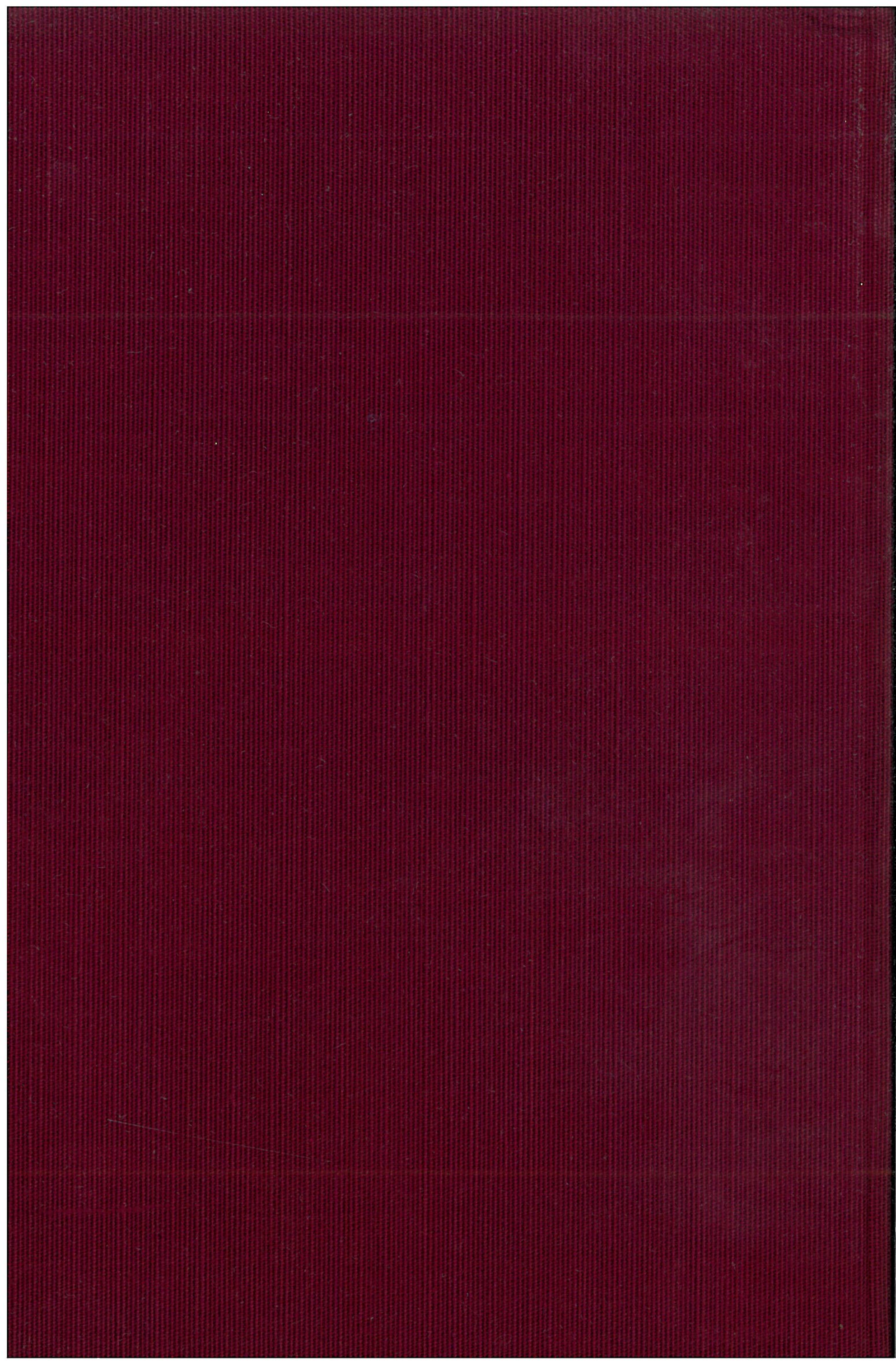
*

Wir wollen nun den Zyklus Mutter, in dem sie uns unter so vielen Verkleidungen erschien, abschließen. In fast allen diesen Geschichten bildeten selbstverständlich die Beziehungen zwischen Mutter und Sohn das Grundthema. In einigen von ihnen hob sich jedoch bereits die Silhouette des Vaters vom Hintergrunde ab: erinnern wir uns an den Marchese Mentoni, der auf der Treppe seines Palastes steht, an Berlifitzing in seinem Schlosse, an Herrn Windenough und an den Chirurgen im Verlorenen Atem. Im Doppelmord in der Rue Morgue wurde bereits der tötende, kastrierende Vater in der Gestalt des Menschenaffen zum Hauptspieler des Dramas. Aber erst im Mann der Menge war die Silhouette des Vaters im Werk Poes zum erstenmal ganz im Vordergrund und in ihrer ganzen tragischen Größe sichtbar geworden. Die Mutter hingegen, das Opfer, blieb im Nebel des Geheimnisses, welcher das Verbrechen einhüllt, verborgen, und man könnte uns fragen, warum wir diese Geschichte in den Zyklus Mutter eingereiht haben; der tiefere Grund, der in ihr die Inspiration Poes lenkte, gerade die Beziehungen zwischen Vater und Mutter, die das Hauptthema dieser Geschichte bilden, haben uns dazu genötigt, diese Erzählung in dem von uns gewählten Zusammenhang darzustellen.

Die Erzählungen, die wir im nächsten Teil untersuchen wollen, sind Variationen über ein anderes bedeutendes Thema: sie stellen nicht mehr die Beziehungen zwischen Sohn und Mutter, sondern die zwischen Sohn und Vater dar. Wir werden also jetzt diese beiden Protagonisten, zuerst im Zeichen des Hasses, dann in dem der Liebe miteinander handgemein werden sehen.

INHALTSVERZEICHNIS DES II. BANDES

II. TEIL:
DIE GESCHICHTEN: DER ZYKLUS MUTTER



BONAPARTE

EDGAR POE

II

MARIE BONAPARTE

Edgar Poe.

II

Von

MARIE BONAPARTE

sind im Internationalen Psychoanalytischen Verlag ferner folgende Werke erschienen:

Über die Symbolik der Kopftrophäen

1928. 48 Seiten. In Leinen Mark 3.30

„Der Deutsche Jäger": In der Studie der Prinzessin Marie von Griechenland (veröffentlicht unter dem Mädchennamen der Verfasserin) wird das Problem, warum das Geweih das Attribut des betrogenen Ehemannes ist, mit Mitteln der modernen Tiefenpsychologie gelöst. Im Kapitel „Magische Hörner" werden Hörner als Amulette gegen den bösen Blick behandelt. Das Kapitel „Jagdtrophäen" geht vom königlichen Weidwerk, der Parforcejagd, aus, deutet die Herkunft aus dem kollektiven Menschenopfer und stellt ihr die individuelle Hirschjagd, das Pirschen, gegenüber.

Der Fall Lefebvre

Psychoanalyse einer Mörderin

1929. 54 Seiten. Geheftet Mark 2.40, in Leinen Mark 3.80

„Vossische Zeitung": Marie Bonaparte, die Prinzessin von Griechenland, hat den Fall Lefebvre in einem schmalen Band dargestellt, in welchem sie das Verhalten der sittsamen Spießbürgerin, die bekanntlich seinerzeit eines Tages ohne jegliche Präliminarien ihre Schwiegertochter auf einem Ausflug in Gegenwart ihres Sohnes erschoß, motivisch wenigstens soweit aufgeklärt, als es das spärliche Material zuläßt. Es ist wohl so ziemlich das erstemal, daß ein Kriminalfall eine systematische analytische Darstellung erfährt.

Aus der Analyse einer mutterlosen Tochter

Zwei Beiträge zur psychoanalytischen Kasuistik

1931. 31 Seiten. Geheftet Mark 1.—

„Deutsche medizinische Wochenschrift": Selbstdarstellung der Pariser Psychoanalytikerin im Sinne der Lebensbeeinflussung durch Identifizierung mit der verstorbenen Mutter (Ödipuskomplex) und eine kurze kasuistische Mitteilung über eine kleptomane Anwandlung.

Die Sexualität des Kindes

und die Neurosen der Erwachsenen

Sonderheft (V/10) der Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik 1931. 44 Seiten. Geheftet Mark 1.—

Inhalt: Die Verbreitung der Neurosen — Die infantile Sexualität und ihre Verdrängung — Die Sexualität der Erwachsenen und ihre Schädigungen — Einige Vorschläge zu einer Reform der Erziehung

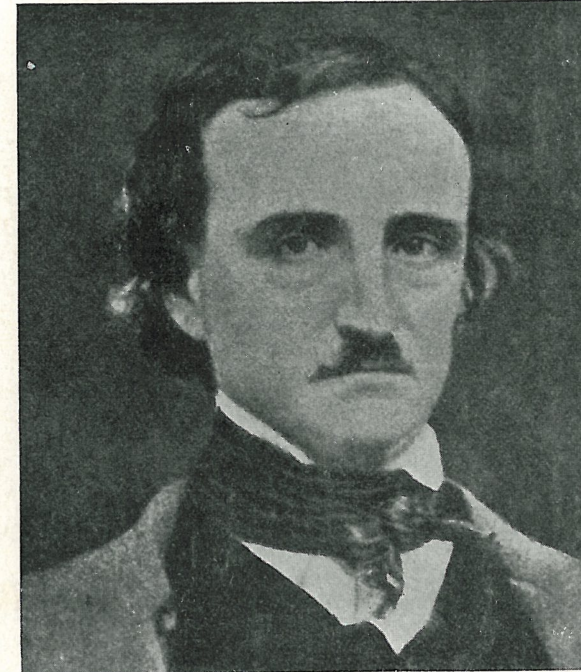
MARIE BONAPARTE

EDGAR POE

BAND II

MARIE BONAPARTE

EDGAR POE



EINE PSYCHOANALYTISCHE STUDIE

MIT EINEM VORWORT VON SIGM. FREUD

BAND II

INTERNATIONALER
PSYCHOANALYTISCHER VERLAG IN WIEN